Michael Fried
El lugar del espectador
Estética y orígenes
de la pintura moderna

El lugar del espectador

Estética y orígenes de la pintura moderna

Traducción de

Amaya Bozal

Michael Fried

El lugar del espectador

Estética y orígenes de la pintura moderna

la balsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 109

Colección dirigida por

Valeriano Bozal

Título original: Absorption and Theatricality.

Painting and Beholder in the Age of Diderot

© 1980 by The University of Chicago Press

© de la presente edición, Machado Grupo de Distribución, S.L.

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

editorial@machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-331-4

A Ruth

Índice

Prefacio

Introducción

Capítulo I. El predominio del ensimismamiento

Capítulo II. Hacia una ficción suprema

Capítulo III. Pintura y espectador

Apéndice A. Grimm: sobre la unidad. instantaneidad y otros tópicos

Apéndice B. Dos textos relacionados: la Lettre sur les spectacles y Die Wahlverwandtschaften

Apéndice C. Los dibujos de Homero de David (1794)

Índice de ilustraciones

Prefacio

En la primavera de 1966 dirigí un curso sobre pintura francesa, desde mediados del siglo XVIII hasta Manet, en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Harvard, cuando todavía era Junior Fellow de la Society of Fellows de dicha universidad. Comencé a trabajar en mi tesis doctoral sobre Manet, pensando en retomar más tarde las décadas de 1750 y 1760, que consideraba los inicios de la prehistoria de la pintura moderna. Sin embargo, pronto me di cuenta de la imposibilidad de este proyecto, por lo que comencé a trabajar exclusivamente en el período anterior. Tenía la intención de escribir un libro que fuera una interpretación de la pintura francesa y una crítica del período comprendido entre la reacción al Rococó y David, así como el primero de una serie de estudios que culminaría en una versión ampliada de mi monografía sobre Manet.

La primera oportunidad que tuve de presentar las líneas generales de mi interpretación de Diderot fue con motivo de una invitación de Robert Darnton para participar en el coloquio organizado en el Departamento de Historia de la Universidad de Princeton, en marzo de 1972. En octubre de ese mismo año, y en respuesta a la invitación de Victor Gourevitch, realicé una versión revisada de este mismo estudio en forma de conferencia, que tuvo lugar en el Centre for Humanities de la Universidad de Wesleyan. A finales de 1973, finalizada mi colaboración con dicho Centro, me propuse completar un borrador de lo que sería casi todo el presente libro. Empecé a convencerme de la viabilidad de este proyecto en el momento en que, gracias a la invitación de Joseph Frank, pude convertirlo en la base de tres Seminarios Christian Gauss sobre Crítica que dirigí en la Universidad de Princeton, en abril de 1974. También debo mencionar otras tres ocasiones en las que presenté el material contenido en estas páginas. En agosto de 1975, invitado por Georges May, ofrecí una conferencia del mismo título en una sesión de pleno del Congreso de la Cuarta Internacional sobre la Ilustración, Universidad de Yale; en abril de 1976, con motivo de la propuesta de Ralph Cohen para ofrecer unas palabras en la reunión anual de la American Society for Eig- teenth-Century Studies, que se realizó ese mismo año en la Universidad de Virginia, esbocé por primera vez el material sobre Belisario con el que finaliza el libro; en abril de 1977, en respuesta a la invitación de Natali Z. Davis, ofrecí una conferencia sobre el Marchande è la toilette de Vien en la

reunión anual de la Society for French Historical Studies de la Universidad de California, Berkeley. En todas las ocasiones citadas recibí críticas y sugerencias que me han sido muy útiles en las siguientes páginas. Deseo expresar mi más sincera gratitud tanto a mis coordinadores como a todos aquellos que participaron en los distintos debates que siguieron a mis intervenciones.

Entre las personas cuyo ánimo o consejo resultaron especialmente relevantes deseo mencionar a Svetlana Alpers, Stanley Cavell, Herbert Dieckmann, Robert Darnton, Robert Forster, Sydney J. Freedberg, Charles C. Gillispie, John Harbison, Herbert L. Kessler, Ruth Leys, Steven Orgel, Ronald Paulson, Jules Prown, Mark Ptashne, Seymour Shifrin hijo, Seymour Slive, Barry Weller, John Womack, Jr. y Hayden White. Darnton y Harbison en concreto me apoyaron enormemente en los momentos que más necesitaba, al igual que mi mujer, a la que dedico este libro. Frederick C. Deknatel, mi tutor durante los años de licenciatura y alumno de Harvard, fue muy generoso al brindarme ánimos y buenos consejos al inicio de mi carrera; recuerdo el enorme esfuerzo que me supuso poner este libro en sus manos. Agradezco a Stanley Fish y Walter Michaels sus sugerencias tras leer la introducción en manuscrito. M. Pierre Rosenberg, Conservateur au Département des Peintures en el Museé du Louvre, me permitió más de una vez contemplar algunos cuadros en los fondos de este gran museo. Mi gratitud también a varias bibliotecas –sobre todo la Fogg, Houghton y Widener en Harvard, Eisenhower en la Johns Hopkins y la Bibliothĕque Nationale–, cuya ayuda durante estos años ha facilitado enormemente mi trabajo. Mientras escribo estas líneas, estoy pensando en los beneficios que han aportado los debates de intercambio intelectual que se han establecido en la Univeridad Johns Hopkins. Deseo expresar mi más profunda gratitud a mis colegas y estudiantes de los departamentos que organizaron dichos debates. Finalmente, quiero agradecer a William J. McClung, Marilyn Schwartz y Susan Van der Poel, de la University of California Press, su habilidad y sus férreos esfuerzos en la realización de este libro de principio a fin.

Para terminar, desearía añadir unas palabras más sobre las traducciones utilizadas en este estudio. Todas las citas aparecen en francés seguidas de su traducción, pues he prestado mucha atención a las palabras literales de Diderot y sus colegas. No he intentado actualizar la ortografía de las citas de estos escritores del siglo XVIII, aunque algunos pasajes fueron modernizados por editores de los siglos XIX y XX, y otros se citan tal y como aparecieron originalmente. Confío en que estas inconsistencias no creen confusión. Agradezco a Martine y David Bell su ayuda en las traducciones del francés, pues

ellos han hecho la mayor parte del trabajo; así como a Elborg Foster, al que consulté en numerosas ocasiones*. (No hace falta decir que la responsabilidad final de todas las traducciones es mía). Los títulos de los cuadros mencionados en el texto aparecen casi siempre en francés. Algunas obras están citadas con su título en inglés, bien por razones de conveniencia bien porque, siendo de colecciones inglesas o americanas, así es como se conocen**.

Algunas partes de este libro han aparecido con leves variaciones en, New Literary History, Eighteenth-Century Studies, Studie on Voltaire and the Eighteenth Century y The Art Bulletin, me gustaría agradecer a los editores de estas revistas su permiso para la reedición revisada en este libro.

La investigación y redacción de este libro fue posible, en gran medida, gracias a las becas del American Council of Learned Societies y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Estoy profundamente agradecido a ambos por su generosa ayuda.

Durante el tiempo en que este libro ha estado en imprenta, han tenido lugar tres exposiciones relevantes sobre el tema: las dos primeras consistieron en una muestra de dibujos y acuarelas de Hubert Robert (Washington D. C., National Gallery of Art, noviembre de 1978-enero de 1979) y otra de dibujos de Fragonard de colecciones norteamericanas (Washington D.C., National Gallery of Art; Cambridge Mass, Fogg Art Museum; Nueva York, Fricks Collection, noviembre 1978-junio 1979); la tercera muestra, más extensa, comprendía toda la obra de Chardin (París, Grand Palais; Cleveland, Museum of Art; Boston, Museum of Fine Arts, enero de 1979-noviembre 1979). Estas tres exposiciones contaron con respectivos catálogos con abundante información, obra de Victor Carlson, Eunice Williams y Pierre Rosenberg, respectivemente. No hago referencia a estas obras en el presente estudio, pero he seguido las sugerencias de Rosenberg respecto a la posible fecha de tres cuadros de Chardin, La Bulle de savon, Les osselets, Le Château des cartes, que analizo con cierto detalle. La fecha propuesta para el dibujo de Fragonard, La lecture, se basa en el análisis de su ejecución realizado por Williams. Si hubiera sido posible, habría hecho un mayor uso de las discusiones escrupulosamente argumentadas de Rosenberg sobre cronología y otros temas análogos.

Finalmente, agradezco a Rosalina de la Carrera su aguda lectura de los ferros.

Notas al pie

* [Las traducciones al castellano de los textos siguen la traducción británica de Fried, pero siempre atendiendo al original francés. Respecto a los textos de Diderot, no existe ninguna traducción castellana de sus obras completas, aunque sí antologías. En este caso, he realizado una traducción directa del francés, atendiendo también a la versión de Fried y, a veces, he utilizado el ingenio para encontrar algunas traducciones castellanas de textos concretos. En la medida de lo posible, he seguido la edición de Guillermo Solana, Denis Diderot, escritos sobre arte (Siruela, Madrid, 1994: trad. Elena del Amo) y Denis Diderot, textos para una estética literaria (edición y traducción de K. Jung y Z. Jung, ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1972). N. T.]

** [Los títulos de los cuadros citados en el texto aparecerán siempre en francés, incluso aquellos que el propio autor prefiere ofrecer en inglés. He adoptado esta decisión drástica debido a que el público español no conoce las obras mencionadas por su título en inglés, aunque la obra en cuestión pertenezca a una colección británica. Tan sólo se traducirán los títulos al castellano cuando se trate de alguna obra muy conocida y con el título plenamente aceptado. He mantenido, como es habitual, el título original de las obras técnicas, con la excepción de los Salones de Diderot, a los que es normal referirse en castellano. N. T.]

Introducción

En el presente libro trataré de proponer una interpretación de la evolución de la pintura francesa desde los años 1750-1755 – momento en el que, más o menos, Vien y Greuze exponen públicamente– hasta 1781, año en el que se expone el Bélisaire de David en el Salón[1]. Durante las dos últimas décadas, han aparecido numerosos estudios sobre el arte de la segunda mitad del siglo XVIII. Me complace reconocer que he hecho buen uso de los descubrimientos de mis predecesores. Sin embargo, soy perfectamente consciente de que las ideas desarrolladas en las siguientes páginas difieren radicalmente de las que podemos encontrar en la literatura precedente sobre el tema (a menos que incluyamos como parte de esta literatura los escritos de los críticos contemporáneos de este arte en cuestión). Por tanto, parece aconsejable decir unas palabras a modo introducción, aunque sólo sea para que el lector sepa que soy consciente de esta diferencia. Además, así tendré la oportunidad de hacer algunas observaciones breves sobre la metodología del presente libro y, también, sobre algunas de sus consecuencias. Con esto no pretendo desarmar a la crítica, un ideal imposible bajo cualquier circunstancia y absolutamente fuera de lugar en un libro que se vanagloria de decir algo nuevo. Más bien, deseo eliminar la posibilidad de interpretaciones erróneas, de tal modo que, los que estén en desacuerdo con mi trabajo, puedan distinguir claramente cuál es su cometido. Por ello, desearía señalar seis puntos:

1. El primer punto a tener en cuenta es que este estudio está dedicado exclusivamente al desarrollo de la pintura en Francia. Lo menciono porque la mayoría de los estudios contemporáneos han enfatizado el aspecto internacional de la evolución artística de la segunda mitad del siglo XVIII. De hecho, la construcción de una visión verdaderamente internacional de esta evolución ha sido uno de los triunfos de la historia del arte más reciente[2]. Pero todo triunfo requiere un coste, y en este caso ha sido la voluntad de minimizar o ignorar las diferencias entre tradiciones nacionales. Estoy convencido de que la evolución que vivió la pintura francesa de mediados del siglo XVIII es una evolución específica y autónoma, en sus propios términos y con unos problemas concretos, tal y como espero poder demostrar al lector. También debe mencionarse que el

énfasis internacional aludido se ha visto acompañado de un interés amplio por el Neoclasicismo, un movimiento o estilo internacional casi por definición[3]. En consecuencia, el carácter exclusivamente nacional del presente estudio proscribe, salvo en ocasiones excepcionales, el tópico del Neoclasicismo. (Mencionaré repetidas veces la reacción anti-rococó de los pintores y críticos franceses de este período, pero sin identificar dicha reacción con la aparición del Neoclasicismo, un acontecimiento mucho más nebuloso en el que ahora no me interesa entrar). Finalmente, la afirmación del carácter único y autónomo del desarrollo del arte francés aquí analizado no niega la influencia de otros países en la pintura francesa de mediados del siglo XVIII[4], ni tampoco sugiere que este desarrollo artístico no tenga parangón[5]. Simplemente, los problemas concretos que analizo en esta investigación parecen ser propios de Francia. Por tanto, he decidido no establecer ninguna comparación con el arte de otros países, ya que esto podría alejarnos del tema y complicar aún más la tarea, ya de por sí difícil, de su exposición y análisis.

2. La idea de que la crítica de arte fue un invento francés de mediados del siglo XVIII ya es un lugar común[6]. Creo poder afirmar que, sorprendentemente, los historiadores del arte apenas han hecho un uso demostrativo de la enorme cantidad de escritos sobre pintura de las décadas anteriores a 1781. A pesar de ello, el nivel general de estos escritos es respetable y, en mi opinión, algunos de ellos pertenecen a las mejores inteligencias artísticas de la época. (Por «uso demostrativo» me refiero a algo más que la mera ilustración, i.e. la cita fuera de contexto de varias frases para rematar alguna idea anterior, que suele considerarse como evidente)[7]. El presente estudio tratará de corregir esta negligencia, ya que los comentarios de Diderot, La Font de Saint-Yenne, Grimm, Laugier y una docena de nombres más, nos permitirán dirigir la atención a determinados elementos de la pintura de sus contemporáneos que, hasta ahora, jamás habían sido percibidos –si esta afirmación resulta demasiado extrema, también podríamos decir que la interpretación de estos textos concede un significado singular a diversos elementos que, desde aquella época, jamás han vuelto a tener–. Al mismo tiempo, debemos reconocer –y esto merece un énfasis especial– que la crítica y también los cuadros, están pendientes de una interpretación. Por esta razón, he dedicado gran parte de este estudio a lecturas muy detalladas de textos críticos y teóricos. (El capítulo segundo no es más que un debate sobre el nuevo interés por las doctrinas de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia). En la medida en que la crítica nos va descubriendo una forma mejor y más novedosa de comprender la pintura, la propia pintura nos incita a comprender mejor su crítica. Es decir, sólo si somos

conscientes de las formulaciones verbales, mecanismos estilísticos y estrategias retóricas para interpretar un cuadro o conjunto de cuadros –incluyendo algunas que hasta ahora nunca se habían tomado en serio–, seremos capaces de atribuir un verdadero significado crítico a esas formulaciones, mecanismos y estrategias. El resultado es un proceso de interpretación doble en virtud del cual los cuadros y textos críticos se descubren mutuamente, estableciendo y matizando sus respectivos significados. Ambos proporcionan una prueba irrefutable del carácter fundamental de toda una serie de problemas en el arte francés de aquellos años cuya existencia nunca se había imaginado.

3. Los escritos de Denis Diderot desempeñan un papel fundamental en este libro –un papel mucho más importante y esencial que la obra de cualquier pintor de la época–. El primer capítulo se interesa principalmente por los cuadros expuestos en los Salones de 1753 y 1755, antes de que Diderot se dedicara a la crítica de arte. (Su primer Salon fue compuesto en 1759 para la Correspondance littéraire de Grimm, y siete de los Salones siguientes fueron publicados[8], si es que podemos hablar de «publicación», en una carta privada que circuló como manuscrito por diversas casas reales)[9]. Los capítulos segundo y tercero, así como la última parte del capítulo primero, están dedicados fundamentalmente al esfuerzo de contemplar la pintura de la época de Diderot a través de sus propios ojos. En base a este esfuerzo, me veo en la obligación de realizar dos afirmaciones: primero, en sus Salones y otros textos relacionados existen dos concepciones pictóricas distintas, aunque íntimamente relacionadas, cuyo epítome sería, entre sus contemporáneos, el arte de Greuze y el de Joseph Vernet; segundo, cada una de estas concepciones supone una relación entre pintura y espectador paradójica y específica pero, en cualquier caso, esencial. Finalmente, el título de este libro sugiere que el problema de la relación entre pintura y espectador es un tema de importancia crucial. De hecho, es el verdadero objeto de mi investigación, que no sería más que mera especulación si no se apoyara en las pruebas que aportan los escritos de Diderot. También debería señalar que mi confianza en Diderot ha impuesto ciertas limitaciones en cuanto a la forma y significado de este estudio. Por ejemplo, la decisión de no mencionar determinados cuadros de la década de 1770 se debe a que Diderot escribió dos Salones relativamente mediocres en el curso de dicha década[10]. Esto forma parte de mi reivindicación de la importancia histórica de los escritos críticos de Diderot de 1750- 60, y que los problemas que él consideró fundamentales en la pintura de su época, lo fueron realmente, no sólo durante aquellos años sino también a lo largo de las décadas siguientes. (Añadiré que sólo pretendo interpretar en estos términos una fracción de los cuadros

realizados y expuestos en los Salones del período. Mis pretensiones son cuantitativamente modestas, pero conceptualmente ambiciosas). En el análisis del Bélisaire de David con el que finaliza el tercer capítulo, examinaré detalladamente la problemática diderotiana entre pintura y espectador utilizando este cuadro que, probablemente, es la obra más importante de la pintura francesa de comienzos de 1780.

4. Las tendencias analizadas en este estudio tan sólo constituyen el inicio de una evolución más larga cuya trayectoria completa espero poder abordar posteriormente. David, Géricault, Courbet y Manet marcan los momentos cruciales de esta evolución. Tal y como veremos, cada uno de ellos luchó a brazo partido con una de las primeras condiciones del arte de la pintura: la necesidad de la presencia de un espectador ante el lienzo. Desde esta perspectiva, la evolución de la pintura francesa entre los comienzos de la reacción anti-rococó y las obras maestras de Manet de los primeros años de 1860-70 (una evolución que tradicionalmente se ha estudiado en términos de estilo y tema, y como una secuencia de épocas o movimientos mal definidos o disyuntivos: Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, etc.) pueden conside- rarse como una empresa única, renovadora y, en muchos aspectos, dialéctica. Esto no significa que las categorías de estilo y tema de la historia del arte tradicional sean irrelevantes para comprender estos cuadros. Lo que sugiero es que la diversidad estilística e iconográfica que asociamos a la historia de la pintura francesa entre David y Manet estuvo motivada, y en gran medida determinada, por ciertas preocupaciones ontológicas que, por primera vez, se consideraban decisivas para la pintura. Es evidente que no puedo resumir estas tendencias posteriores en una breve introducción. Sin embargo, quizá podamos evocar el papel fundamental que representó la relación entre pintura y espectador: preguntemos al lector que conozca las siguientes obras si, tras acabar de leer este estudio, la elección del momento y otros aspectos de la composición de La balsa de la Medusa, de Géricault, no se deben al deseo de escapar a las consecuencias teatralizadoras de la presencia del espectador; que se fije en los resultados de los repetidos intentos de los primeros autorretratos de Courbet por transfigurarse él mismo en carne pintada; y en la importancia del carácter alienado, distante, de la mirada frontal de la figura femenina principal de Déjenuer sur l'herbe y de la Olympia de Manet[11].

5. En las páginas siguientes no se encontrará ningún esfuerzo por relacionar el arte y la crítica con la realidad social, política o económica de la época. Esto exige unas palabras explicativas. Tradicionalmente, los historiadores del arte han

intentado analizar las obras más importantes de la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XVIII en virtud de la aparición de un amplio público de clase media a cuyos gustos vulgares y anti-artísticos, dicen, se debe gran parte de esa pintura. Tal y como veremos, creo que estos análisis parten de una base errónea. A lo largo de todo este estudio, enfatizaré los efectos de una serie de problemas de género distinto con el fin de refutar una buena parte de las interpretaciones sociales en la historia del arte. Al mismo tiempo, trataré de poner fin a las confusiones que suscitan estas interpretaciones. Sin embargo, eso no quiere decir que la pintura francesa entre comienzos de 1750 y 1781 se cree en el vacío, aislada de la sociedad y lejos de la contaminación de sus tensiones. Más bien, considero que la importancia y el carácter constitutivo de la relación entre pintura y espectador permiten pensar de forma distinta en la estrecha relación existente entre el desarrollo «interno» del arte de la pintura y la realidad social y cultural de la Francia del Ancien Régime que, por así decirlo, formaban parte de un mismo tejido. También desearía expresar mi escepticismo ante cualquier tentativa de convertir esta relación y este desarrollo en meros productos de unas fuerzas sociales, económicas y políticas, definidas a priori como fundamentales en unos términos extraños al estudio de la propia pintura. Si esto fuera cierto, cómo explicar que la concepción de la relación pintura-espectador a la que me refiero suscitara en la pintura francesa unas obras cuyo nivel y calidad artística son indiscutibles y, con el primer David, una de las pinturas más fecundas del siglo. Cualquier interpretación socio-histórica totalizadora (por ejemplo marxista) sobre este tema deberá reconocer este hecho[12].

6. Finalmente, deseo insistir en un último punto un tanto delicado. En los diversos ensayos sobre pintura y escultura contemporánea y abstracta que he publicado en la segunda mitad de la década de 1960, argumenté que la mayor parte de la obra de aquellos años era, en apariencia, díficil y moderna. Pero su originalidad era, en realidad, complaciente y mediocre, pues pretendían establecer lo que denominé una relación teatral con el espectador. Por otro lado, las mejores obras de entonces –los cuadros de Louis, Noland, Olitski y Stella, así como las esculturas de Smith y Caro– eran esencialmente anti -teatrales, es decir, trataban al espectador como si no existiera[13]. No pretendo repetir aquellos argumentos en esta introducción, tan sólo que el concepto de teatralidad es crucial en mi interpretación de la pintura y crítica francesas de la época de Diderot. El lector que conozca mis ensayos sobre arte abstracto quedará sorprendido por los paralelismos – conscientes– que he trazado entre aquellas ideas y las de este libro. La prueba de la existencia de este paralelismo es el hecho de que la relación entre pintura (o escultura) y espectador sigue siendo un

problema de importancia vital, aunque a menudo soterrado, en el presente. Desde esta perspectiva, el presente estudio al menos revelará una tradición original, en el siglo XVIII, de hacer y mirar pintura que también ha producido el arte más ambicioso y exaltado de nuestra propia época.

Notas al pie

[1] Para comenzar, deberíamos decir algo de la institución del Salón o exposición oficial de pintura, escultura y grabado de los miembros de la Académie Royale de Peinture et Sculpture. El Salón era el vehículo más importante para que los artistas franceses de la época pudieran crear y conservar su fama. La primera de estas exposiciones tuvo lugar en 1667, a partir de la cual se sucedieron otras, normalmente cada dos años. Tras una interrupción de varias décadas, la institución recuperó su regularidad en 1737 y, excepto 1744 y 1749, se realizó anualmente hasta 1751. Desde esta fecha hasta 1795, es decir, el período analizado en el presente libro, se celebró un Salón cada año. En 1725, la exposición se realizó en el Salon Carré del Louvre –de ahí el término. «Salón»– aunque también se utilizaron otros espacios en algunas ocasiones. Durante el período que nos interesa, el Salón comenzaba el 25 de agosto y terminaba a finales de septiembre. Se abría al público de forma gratuita y siempre atraía a grandes masas de gente. Con motivo de cada exposición, la Académie publicaba un catálogo o livret donde se enumeraban todas las obras expuestas. En el presente estudio, citaré el número de cada obra en cuestión. Para que no haya motivo de confusión, debemos mencionar que los comentarios críticos de estas exposiciones se conocen genéricamente como Salons (en itálica). Para una breve historia de los Salones en la época de Diderot, que incluye más detalles sobre la organización de las exposiciones, véase Jean Adhémar, «Les Salons de l'Académie au XVIIIe siècle» I, 8-15.

[2] Nadie ha contribuido más a este triunfo de la crítica que Robert Rosenblum. Su obra, Transformations in Late Eighteenth Century Art (Princeton, 1967 [trad. cast.: Transformaciones en el arte de finales del siglo XVIII. Madrid, Taurus, 1986]) es, posiblemente, el estudio más importante sobre el tema desde Locquin (veasé n. 4). Véase también la tesis doctoral de Rosenblum, The International Style of 1800: A Study in Linear Abstraction, Diss., New York University, 1956 (New York, 1976).

[3] «El internacionalismo iba a convertirse en uno de los primeros objetivos de los protagonistas [del Neoclasicismo], que buscaban la creación de un arte de significado universal y valor eterno», escribe Hugh Honour, («Neo-Classicism»,

catálogo de exposición, The Age of Neo-Classicism [Londres, Royal Academy y el Victoria and Albert Museum, septiembre-noviembre de 1972], p. xxii). Veasé también, ídem Neoclasicism (Hardmonsworth and Baltimore, 1968 [trad. cast.: Neoclasicismo, Madrid, Xarait, 1982]), pp. 29-32.

[4] Concretamente, hay numerosos críticos que han defendido la prioridad del arte británico y, como consecuencia, su influencia sobre la pintura francesa. Véase, por ejemplo: Jean Locquin, La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785 (París, 1912), pp. 153-7, esp. p. 157, n. 9; ídem, La Renaissance de l'art français et des industries de luxe, 5 (1922), 473-81; Ellis K. Waterhouse, «The British Contribution to the Neo-Classical Style in Painting», Proceedings of the British Academy, 40 (1954), 57-74; Robert Rosenblum, «Gavin Hamilton's Brutus and Its Aftermath», Burlington Magazine, 103 (1961), 8-16; ídem, Transformations, pp. 34-5, n. 107, p. 65, n. 54, p. 69; y David Goodreau, «Pictorial Sources of the Neo-Classical Style: London or Rome?», Studies in Eighteenth Century Culture IV, ed. Harold E. Paglairo (Madison, 1975), pp. 247-70.

[5] Agradezco a Anthony M. Clark la sugerencia de posibles afinidades significativas entre la pintura francesa que he caracterizado como ensimismada y la pintura contemporánea en Roma. Casi todos los pintores que voy a analizar pasaron varios años en Roma en su juventud. De hecho, Vien pintó en Roma su Ermite endormi, una obra cuyo carácter ensimismado analizaré con bastante detalle (véase capítulo I, pp. 45 y ss.).

[6] Dos estudios pioneros sobre este tema son: André Fontaine, Les Doctrines d'art en France, Peintres, Amateurs, Critiques, de Poussin à Diderot (1909; reed. Ginebra, 1970), pp. 252-98; y Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik in Zusammenhang der Geschichte des europaïschen Kunstlebens (1915, reed. Munich, 1968), pp. 119-230. El primer autor considerado generalmente como crítico de arte en el sentido moderno del término es La Font de Saint-Yenne, del que se sabe relativamente poco. Pero, véase Fontaine, pp. 252-59; y Roland Desné, «La Font de Saint Yenne, précurseur de Diderot», La Pensée, 73 (mayo-junio 1957), 82-96. Cf. también Lionel Gossman, Medievalism and the Ideologies of the Elightment: The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye (Baltimore, 1968), pp. 128, 130, 132-4.

[7] Las discusiones modernas sobre el arte de Greuze suelen utilizar la crítica como ilustración. Por ejemplo, partiendo de una descripción superficial de cuadros como la Piété filiale y la Jeune Fille qui pleure son oiseau mort, se suele

argumentar que Greuze los pintó para satisfacer los gustos «literarios» del público de la época. A continuación, se citan fragmentos de comentarios admirativos de Diderot sobre estas obras como «prueba» de ello. Confío en que el carácter estéril de este procedimiento sea evidente mucho antes de finalizar el primer capítulo.

[8] Diderot escribió sus Salons para las exposiciones de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 y 1781. El único Salon que no apareció en el Corr. litt. es el de 1771, un texto problemático en muchos sentidos. Véase la discusión sobre este Salon en Jean Seznec, «Préface», Salons, IV, viii-xv.

[9] Los suscriptores del Corr. litt de finales de 1750-60 no debían llegar a veinte. Entre ellos estaba la emperatriz de Rusia, la reina de Suecia, el rey de Polonia, la duquesa de Saxe-Gotha y otras figuras importantes de la realeza. Para una discusión sobre ésta y otras cuestiones relacionadas con la producción y distribución del Corr. litt véase: Jeanne R. Monty, La Critique littéraire de Melchior Grimm (Ginebra y París, 1961), pp. 26-31. Una de las consecuencias de la aparición exclusiva de los Salons de Diderot en el Corr. litt es que, junto con el Essai sur la peinture, fueron casi desconocidos en Francia durante su vida. Su primera edición francesa real es de 1795 (once años después de su muerte), pero hasta 1857 no se publicaron todos los Salons conjuntamente. Para más detalles sobre su publicación, véase: Seznec, «Préface», Salons, I, vii, n. 1.

[10] En palabras de Seznec: en la década de 1770, Diderot «n'est pas seulement un guide intermitent: c'est un guide fatigué» [«no sólo es un guía intermitente, sino también un guía fatigado»] («Préface», Salons, IV, viii). Seznec también subraya astutamente que, «Ces lacunes [de los Salones de la década de 1770] sont d'autant plus regrettables que pendant ces dix années s'est affirmée cette double évolution de l'art français vers le 'grand goût' néoclassique et vers l'inspiration nationale que Diderot lui-même avait contribué à favoriser; les Expositions de 1773, 1777 et 1779 marquent à cet égard des étapes capitales... [C]ette discontinuité reste déplorable; elle fausse, pour nous, la perspective de cete décade». [Estas lagunas son lamentables pues, durante esos diez años, la doble evolución del arte francés hacia el gusto neoclásico y hacia las fuentes de inspiración nacional que el propio Diderot había ayudado a promover cada vez fue más intensa. Los Salones de 1773, 1777 y 1779 marcan etapas importantes en este desarrollo... Esta discontinuidad sigue siendo deplorable y distorsiona nuestra visión de aquella década] (ibid.).

[11] Respecto a Géricault, véase las breves reflexiones en el capítulo tres de este estudio. p. 181. Para una discusión sobre su pintura. véase Michael Fried. «Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th-Century French Painting». Artforum. 8. n. 10 (1970). 43. En este mismo ensayo también afirmo que los grandes cuadros de Manet de la primera mitad de la década de 1860, «puede decirse que tienen en cuenta al espectador: en cualquier caso. se niegan a aceptar la ficción de la inexistencia de un espectador ante el cuadro, un elemento en el que Diderot había insistido un siglo atrás como algo fundamental para la representación convincente de la acción» (45). Véase también: Fried, «Manet's Sources: Aspects of His Art. 1859-65». Artform. 7. n. 7 (1969). nn. 27. 46. 72. 74. Por otro lado, Theodore Reff encuentra en la mirada de Olimpia una mera adaptación de «una de las convenciones más conocidas de las estampas y fotografías eróticas de la época, la seducción de una mirada tímidamente insinuante y desdeñosamente fría» («Manet: Olympia» [Londres, 1976]. p. 58). Sobre los autorretratos de Courbet, véase Fried, «The Beholder in Courbet: His Early Self-Portraits and Their Place in His Art». Glyph 4: Johns Hopkins Textual Studies (1978), pp. 85-129.

[12] Podría objetarse que el concepto de «nivel o calidad artística» es meramente ideológico, un producto y un instrumento de los mitos burgueses. Aunque éste no sea el lugar adecuado para abordar el tema. debemos señalar que el primer estudio sobre el arte y la literatura francesa del siglo XVIII –el ensayo de G[eorgi] V[ladimirovitch] Plekhanov, «French Dramatic Literatura and French Eighteenth- Century Painting from the Sociological Standpoint» (1905)– es un intento de reconciliar una interpretación socio-histórica de este arte con una visión kantiana de la naturaleza del juicio estético (Andrew Rothstein, ed., Art and Social Life, trad. Eleanor Fox y Eric Hartley [Londres, 1953]. pp. 164-5). Los elementos kantianos en el pensamiento de Plekhanov fueron rechazados por Lenin y otros. aunque deberíamos cuestionarnos si las ideas planteadas por Plekhanov sobre el estatus de la experiencia individual ante las obras de arte han sido contestadas satisfactoriamente desde una perspectiva marxista.

[13] Véase, por ejemplo, «Art and Objecthood», Artforum, 5, n.° 10 (1967), 12-23, reeditado en Gregory Batcock. ed.. Minimal Art: A Critical Anthology (Nueva York, 1968); y en George Dickie y R. J. Sclafani, eds., Aesthetics: A Critical Anthology (Nueva York. 1977). Véanse también mis artículos. «Two Sculptures by Anthony Caro», Artforum, 6, n.° 6 (1968); y «Caro's Abstractness», Artforum. 9. n.° 1 (1970). 32-4: ambos reeditados en Richard Whelan y otros. Anthony Caro (Harmondsworth, 1974). El tema de la teatralidad también es

importante en los escritos de Stanley Cavell, concretamente en: «The Avoidance of Love: A Reading of 'King Lear'». en Must We Mean What We Say? A Book of Essays (New York, 1969), pp. 267-353; y The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film (New York. 1971). Cualquiera que lea las obras de Cavell y las mías verá que ambos tenemos conceptos y planteamientos similares.

Capítulo I

El predominio del ensimismamiento

En la primera parte de este capítulo trataré de demostrar la enorme importancia de toda una configuración de problemas en algunos de los cuadros más significativos de la pintura francesa de comienzos y mediados de 1750. Esta configuración (que podríamos denominar macro-configuración) encuentra su expresión en y a través de un espectro de temas, amplio aunque muy específico, que no parece tener un denominador común evidente. El compromiso con estos problemas constituye un vínculo implícito entre algunos pintores que han sido considerados tradicionalmente como dispares o sin relación ninguna (un compromiso que consiste en algo más que la mera referencia al tema). En el caso de Greuze, nos permitirá interpretar sus esfuerzos en toda su integridad. Las siguientes páginas demostrarán, en éste y otros aspectos, la coherencia e incluso la severidad de la pintura francesa en la primera fase de la reacción anti-rococó –unas obras que se han interpretado como carentes de estas cualidades.

He optado por utilizar un método directo. Comenzaré analizando un cuadro conocido a la luz de aquellos textos de la crítica contemporánea que le describen con cierto detalle. Después, tendré en cuenta otras combinaciones de cuadros y comentarios que tengan alguna relación significativa entre sí y con la obra en cuestión. El objetivo inmediato de este procedi- miento es evidente: desvelar aquellos aspectos de los cuadros que parecen haber tenido una importancia fundamental para los artistas y para sus críticos, pero que los autores modernos bien han pasado por alto, bien los han interpretado en términos muy distintos. Otra virtud de este tipo de análisis es que mi selección de las ilustraciones contará con la sanción del juicio contemporáneo. Las principales obras estudiadas en la primera parte de este capítulo fueron analizadas rigurosamente y sin excepción –podríamos decir que fueron representadas– en uno o más Salones del período. Naturalmente, no he renunciado a referirme a otros cuadros que, en mi opinión, están íntimamente relacionados con los precedentes o que los críticos también mencionan, ya sea de forma superficial o no.

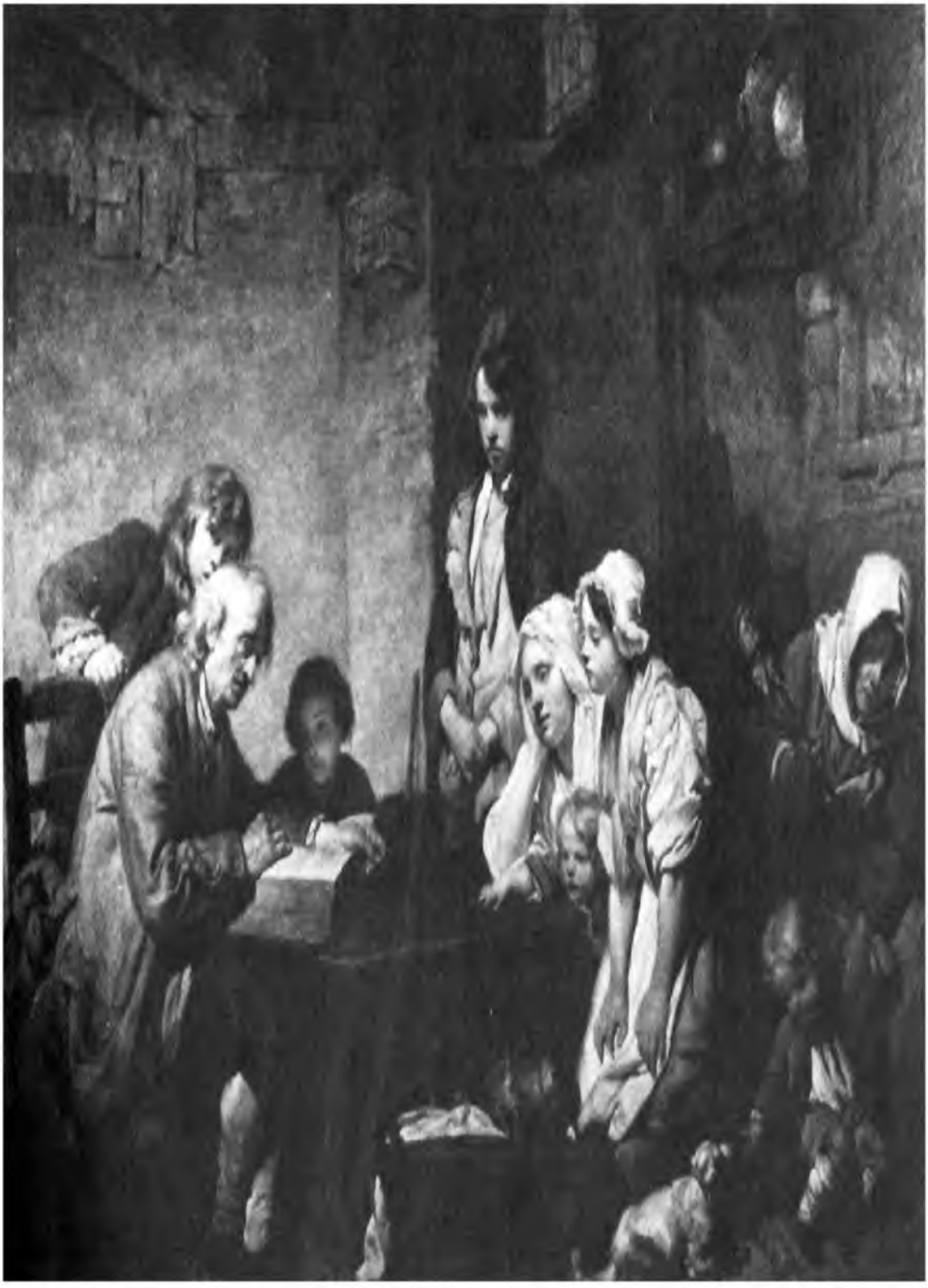
En la segunda parte del capítulo trataré de encajar las ideas esbozadas en una suerte de contexto histórico amplio. Para ello, analizaré los primeros pasos de esta evolución y examinaré brevemente varios cuadros de la primera mitad de la década de 1760. No obstante, en este capítulo me centraré fundamentalmente en las obras expuestas en los Salones de 1753 y 1755, unas exposiciones a las que los autores actuales jamás han concedido importancia (y, en el caso del Salón de 1753, en su relativo explendor). Sin embargo, no pretendo afirmar que la mayoría de los cuadros citados en estas páginas sean obras maestras en el sentido común del término. De los cuatro pintores con los que comienza mi exposición, sólo uno es un artista de primer orden: Chardin. Los otros son figuras menores, pero los problemas que plantean sus obras son fundamentales para la evolución de la pintura francesa de la segunda mitad del siglo XVIII y posteriormente. Además, se trata de obras que, en sí mismas, suelen ser mucho más convincentes de lo que habitualmente se ha creído.

Una última idea a modo de preámbulo. Los Salones de 1753 y 1755 preceden al mejor crítico de arte de la segunda mitad del siglo XVIII, Denis Diderot. Aunque ya tuve ocasión de citar su crítica en relación a las obras de la década de 1760, la mayor parte de los textos que siguen pertenecen a sus más inmediatos predecesores. No obstante, tal y como se verá a medida que avancemos, la primera parte de este capítulo está concebida, en sus aspectos más esenciales, como contribución a una mejor comprensión de las fuentes que dieron origen a la visión de la pintura de Diderot.

* * *

El primer cuadro que deseo analizar es la obra de Jean-Baptiste Greuze, La Lecture de la Bible (fig. 1). Greuze (1725-1805) fue considerado durante mucho tiempo como el pintor francés más importante de su generación aunque, desde Goncourt hasta el presente, los historiadores han definido su importancia, casi por unanimidad, en términos sociológicos, nunca artísticos[1]. Nacido en Tournus, estudió en Lyon antes de instalarse en París a comienzos de la década de 1750. Poco después, será nombrado agréé en la Académie Royale y expondrá seis cuadros en el Salón de 1755, entre los que se encontraba La lecture de la Bible [2]. Un erudito de autoridad ha afirmado que los comienzos de la carrera de Greuze

fueron «... probablemente, los más brillantes... del siglo...»[3]. Sin duda, este Salón marcó el inicio de su fama, que se hizo prodigiosa en 1760, continuó más o menos en el mismo nivel a lo largo de los setenta y tan sólo entró en declive en 1780, con la aparición de los pintores de historia de la generación de David. La lecture de la Bible es una obra que causó gran sensación y fue muy comentada por numerosos críticos. El comentario más completo e instructivo fue, sin duda, el del abate de la Porte:



1. Jean-Baptiste Greuze, La Lecture de la Bible, Salón de 1755. Colección particular.

Un père de famille lit la Bible à ses enfans; touché de ce qu'il vient d'y voir, il est lui-même pénétré de la morale qu'il leur fait: ses yeux sont presque mouillés de larmes; son épouse assez belle femme & dont la beauté n'est point idéale, mais telle que nous la pouvons rencontrer chez les gens de sa sorte, l'écoute cet air de tranquillité que goûte une honnête femme au milieu d'une famille nombreuse qui fait toute son occupation, ses plaisirs, & sa gloire. Sa fille à côté d'elle est stupéfaite & navrée de ce qu'elle entend; le grand frère a une expression aussi singuliere que vraie. Le petit bonhomme qui fait un effort pour attraper sur la table un bâton, & qui n'a aucune attention pour des choses qu'il ne peut comprendre, est tout-à-fait dans la nature; voyez-vous qu'il ne distrait personne, on est trop sérieusement occupé? Quelle noblesse! & quel sentiment dans cette bonne maman qui, sans sortir de l'attention qu'elle a pour ce qu'elle entend, retient machinalement le petit espiégle qui fait gronder le chien: n'entendez-vous pas comme il l'agace, en lui montrant les cornes? Quel Peintre! Quel Compositeur![4]

[Un padre lee la Biblia a sus hijos. Conmovido por su lectura, él mismo está imbuido en la moral que les imparte: sus ojos están anegados por las lágrimas. Su esposa, todavía una mujer bastante bella, pero no una belleza ideal, sino del tipo que podemos encontrar en las personas de su condición, le escucha con ese aire de tranquilidad propio de una mujer honesta, rodeada de su numerosa familia, que constituye toda su ocupación, su placer y su gloria. Cerca de ella, su hija está asombrada y apenada por lo que escucha. La expresión del rostro del hermano mayor es tan singular como veraz. El niño más pequeño, que se afana en arrancar una astilla de la mesa, y que no presta ninguna atención a cosas que apenas puede comprender, resulta absolutamente natural. ¿Observan cómo no distrae a nadie, ya que todos están ocupados en asuntos tan serios? Y, ¡qué nobleza y sentimiento los de esta abuela que, sin distraerse de la lectura, impide mecánicamente que el pequeño pillo moleste al perro! ¿Pueden oír cómo le atormenta y le pone cuernos con la mano? ¡Qué gran pintor! ¡Qué gran

composición!]

Es una descripción fascinante. Los historiadores que han escrito sobre La Lecture o sobre otros cuadros de género con varias figuras de Greuze, han enfatizado su preocupación por los temas de la piedad rural, el sentimiento familiar y la virtud doméstica. También han subrayado la presentación de estos temas de una forma narrativo-dramática cuyo ostensible verismo en la fisionomía, atuendo y ambiente está acompañado de un extremismo psicológico y emocional casi sin precedentes en la pintura francesa. Pocos historiadores actuales han podido ocultar su desagrado ante estos cuadros o la reprobación a ese público que tanto se extasiaba con ellos. Se ha dicho muy a menudo que los cuadros de Greuze atienden a los gustos profanos y anti-artísticos de un amplio público de clase media que, por aquel entonces, se presentaba como la fuerza más importante de la vida cultural francesa; un público que prefería las cualidades y valores «literarios» sobre los «pictóricos», su deseo de una pintura que narrase historias, donde predominara la moral y que suscitara las emociones más sentimentales del espectador[5]. A primera vista, puede parecer que la descripción de La Porte de La Lecture corrobora estas ideas.

Es cierto que el texto sugiere que la presencia de un gusto burgués pudo intervenir en el éxito del cuadro de Greuze. Pero el comentario de La Porte subraya que lo más emocionante de La Lecture es que la manera tan convincente en que se ha representado un estado o condición particular, del que cada figura del cuadro parece ser ejemplo a su manera: i.e. el estado o condición de atención absorta, de estar completamente entregado, extasiado o (como yo prefiero decir) ensimismamdo, en lo que se está haciendo, oyendo, pensando y sintiendo. Desde este punto de vista, la actividad del padre leyendo la Biblia en alto y la actitud más pasiva de la familia, escuchar, pueden caracterizarse como esencialmente ensimismadas por naturaleza. La maestría expresiva de La Lecture, que tanto celebraron los críticos, no consistía simplemente en la descripción «realista» de reacciones individuales, psicológicas y emocionales, al texto bíblico –así es como los autores actuales interpretan los poderes expresivos de Greuze– sino, y lo que a mi jucio es más importante, en el carácter convincente de esas respuestas, que se presentan como propias de personas totalmente absortas en la lectura y en los pensamientos y sentimientos que ésta suscita[6].

Hay dos observaciones de La Porte que merecen ser señaladas. Primero, llama

nuestra atención sobre el contraste implícito entre el ensimismamiento perfecto de las figuras de más edad y las actividades potencialmente perturbadoras de los dos niños pequeños. Del más pequeño, que trata de arrancar una astilla, dice: «Voyez-vous qu'il ne distrait personne, on est trop sérieusement occupé?». También menciona al niño que molesta al perro en el primer plano a la derecha. Otro crítico, Baillet de Saint-Julien, decía de la chica y el muchacho mayores: «L'attention de ces deux figures forme un contraste naturel avec un enfant qui cherche à jouer avec un chien». («La atención de estas dos figuras crea un contraste natural con el niño que trata de jugar con el perro»)[7]. Tanto para La Porte como para Baillet de Saint-Julien, las acciones de los dos pequeños, que suponen efectivamente una completa indiferencia hacia la Biblia, sirven para aumentar la consciencia del espectador –hacen que éste sea más perspicaz– de la intensidad del ensimismamiento de las otras figuras.

Segundo, La Porte elogia especialmente la acción de la abuela que, «sans sortir l'attention qu'elle a pour ce qu'elle entend, retient machinalement le petit espiègle qui fait gronder le chien». Es decir, admira la representación de esta anciana que sujeta al niño de forma automática, como si fuera insconciente de su acto. La Porte también parece entender que el carácter casi sonámbulo de su acción subraya la intensidad de su ensimismamiento en los pensamientos y sentimientos que la lectura le evoca.

Suele ser un lugar común en los estudios de arte de mediados del siglo XVIII la comparación y contraste de los cuadros de género de Greuze con los de Jean Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), el mejor pintor de género de la generación precedente. El problema de este tipo de comparaciones no es la superioridad de Chardin – nadie duda de que fue el pintor francés más grande de su época–, sino la interpretación peyorativa a priori del arte de Greuze. Esto oculta el verdadero significado de las diferencias existentes entre ambos, cuya discusión dejaremos para más adelante, en este mismo capítulo. Por ahora, sólo analizaremos una obra y un texto que sugieren la proximidad entre Chardin y Greuze: Un Philosophe occupé de sa lecture, de Chardin, (fig. 2) y el texto crítico del Abate Laugier. El lienzo de Chardin se expuso en el Salón de 1753[8], y el comentario de Laugier apareció en su análisis de ese mismo Salón, en un pequeño volumen que constituye una de las dos o tres mejores obras críticas anteriores a Diderot:

2. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Un Philosophe occupé de la lecture, Salón de 1753. París, Louvre.

Ce caractére [del filósofo] est rendu avec beaucoup de vérité. On voit un homme en habit & en bonnet fourré appuyé sur une table, & lisant très-attentivement un gros volumen relié en parchemin. Le Peintre lui a donné un air d'esprit, de rêverie & de négligence qui plaît infiniment. C'est un Lecteur vraiment Philosophe qui ne se contente point de lire, qui médite & approfondit, & qui paroît si bien absorbé dans sa méditation qu'il semble qu'on auroit peine à le distraire[9].

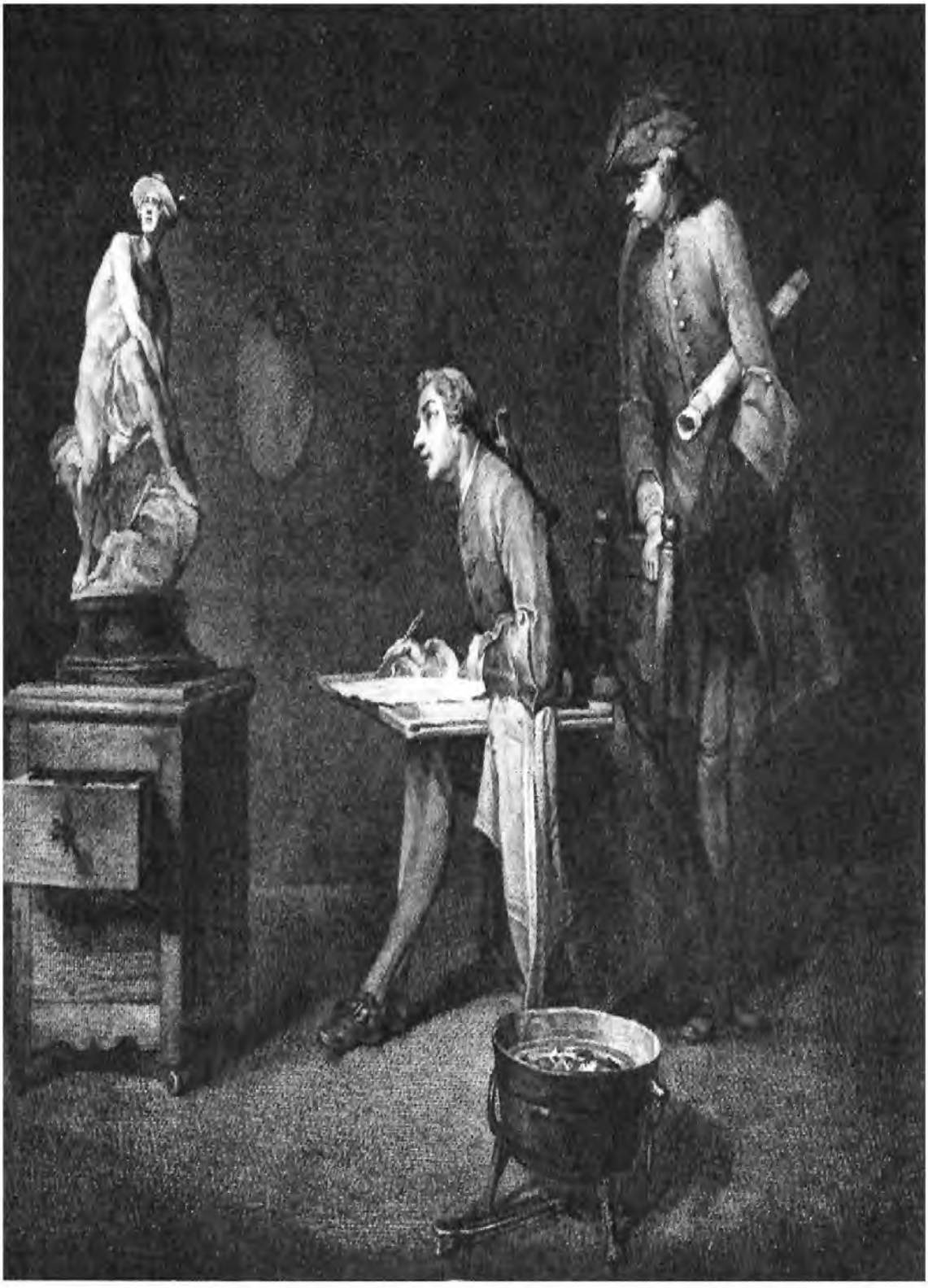
[Su carácter está representado con mucha veracidad. Un hombre vestido con una túnica y un sombrero con el borde de piel se apoya sobre una mesa, leyendo atentamente un enorme tomo en pergamino. El pintor le ha concedido un cierto aire de inteligencia, de ensueño e inconsciencia, que resulta infinitamente encantador. Se trata de un auténtico estudioso de la filosofía que no se contenta simplemente con leer, sino que medita y se cuestiona, está tan profundamente absorto en su meditación que parece que nadie podría perder el tiempo distrayéndole].

Tal y como subraya La Porte en La Lecture, la descripción de Laugier del Philosophe occupé de sa lecture de Chardin alaba, sobre todo, la representación tan convincente de la intensidad del ensimismamiento en la lectura y la meditación. En este caso, se trata de la lectura y meditación silenciosas de una figura que, sola en su estudio, no muestra ninguna emoción. (En palabras de otro crítico, Huquier: «Il y a dans la tête du philosophe une attention autant bien exprimée qu'il est posible...» [«en la cabeza del filósofo vemos cierta atención que se expresa de la mejor forma posible...»])[10]. Laugier insiste particularmente en el aire de négligence del filósofo –negligencia que entiendo como oubli de soi, o descuido de uno mismo, como la inconsciencia del propio aspecto y del entorno, consecuencia de la expresividad de su ensimismamiento en el libro–. Laugier también se refiere al aire de rêverie del filósofo, una condición que

desempeñará un papel cada vez más importante en la pintura y crítica francesa de las décadas siguientes.

La afirmación de Laugier de que el filósofo de Chardin parece profundamente ensimismado en su meditacón, tanto «qu'il semble qu'on auroit peine à le distraire», resulta mucho más sorprendente a la luz del comentario de La Porte sobre La Lecture. Será precisamente esta idea la que La Porte y Baillet de Saint-Julien verán dramatizada dos años después en el lienzo de Greuze, en las acciones de los niños y su fracaso por distraer a los mayores, prueba de la intensidad del ensimismamiento de éstos. No estoy sugiriendo que Greuze estuviera influido por el texto de Laugier. Sin embargo, podemos estar seguros de que conocía los cuadros de Chardin, aunque sólo fuera a través de grabados. La insistencia de Laugier muestra más allá de toda duda que la representación convincente del ensimismamiento constituía todo un tema, o un desideratum positivo, al menos dos años antes de que Greuze expusiera La Lecture, y que los temas relacionados con la atención, la inconsciencia y la resistencia a la distracción también flotaban en el ambiente de la época.

En este sentido, conviene mencionar el comentario del abate Garrigues de Froment sobre otra obra de Chardin expuesta en el Salón de 1753[11], L'Étude du dessin (fig. 3). Este cuadro, copia de otro expuesto originalmente en el Salón de 1748, representa a un dibujante sentado que hace un boceto de la estatua de Mercurio de Pigalle; detrás de él, otro dibujante observa su trabajo:

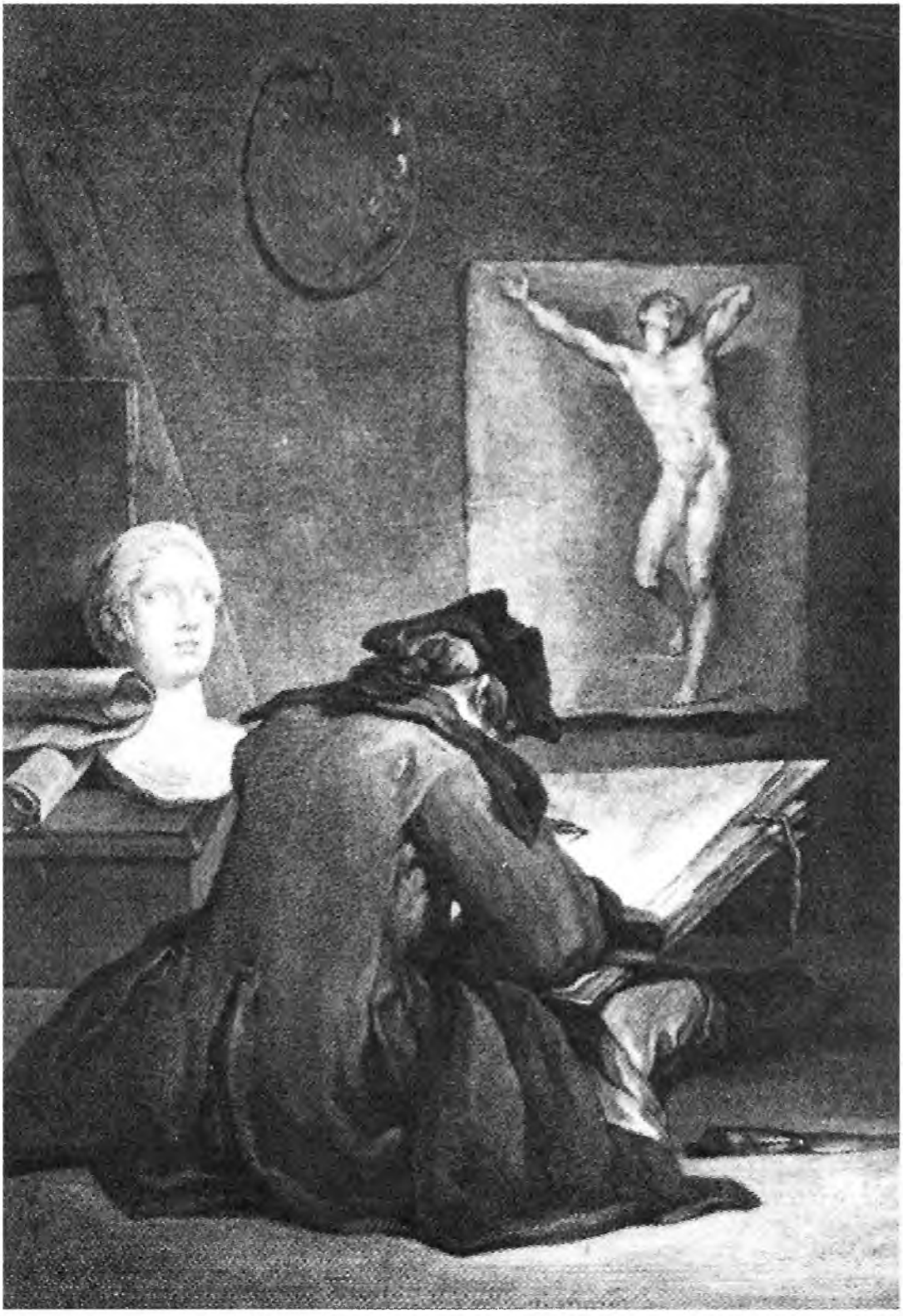


3. Según Jean-Baptiste-Siméon Chardin, L'Étude du dessin, Salón de 1753, grabado por Le Bas. París, Bibliothèque nationale.

Comment peut-on ne pas être vivement affecté de la verité, de la naïveté des tableaux de M. Chardin? Ses figures, dit-on, n'ont jamais d'esprit: à la bonne heure; elles ne sont pas gracieuses: à la bonne heure; mais en revanche n'ont-elles pas toutes leur action? N'y sont-elles pas toutes entières? Prenons par exemple la répétition qu'il a exposée de son dessinateur: on prétend que les têtes en sont louches et peu décidées. A travers cette indécision perce pourtant l'attention de l'une et l'autre figure: on doit, ce me semble, devenir attentif avec elles[12].

[Cómo no sentirnos conmovidos ante la veracidad, la ingenuidad de los cuadros de M. Chardin. Se dice que sus figuras no son inteligentes –bien–, que no son graciosas –bien–. Pero, por otro lado, ¿acaso no están realizando una acción propia?, ¿acaso no están absolutamente entregadas a ella? Tomemos como ejemplo la copia que expuso de su dibujante: se dice que las cabezas resultan vagas y poco precisas. Pero, a pesar de esta falta de precisión, la atención de ambas figuras resulta evidente: todos, me parece a mí, prestamos atención con ellos].

Las dos versiones de L'Etude du dessin no son la única representación del dibujante en la obra de Chardin. Existen varias versiones de L'Etude ca. 1738, donde aparece una figura sola, sentada en el suelo y de espaldas, una composición que repitió dos veces más en torno a 1757-1758: una de estas últimas obras se expuso con éxito en el Salón de 1759, Le Jeune Dessinateur (fig. 4)[13]. La descripción de esta obra de un crítico anónimo del Journal encyclopédique es muy interesante, a pesar de que no podamos utilizarla como prueba de la forma en que se percibía el arte de Chardin unos años antes:



4. Según Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Le Jeune Dessinnateur, Salón de 1759, grabado por Flipart. París, Bibliothèque nationale.

[El cuadro] représente un jeune homme occupé à copier un dessein (...) On ne voit que le dos du jeune Dessinateur. L'Auteur, malgré cela, a si bien saisi la vérité & la nature de la situation du jeune homme, qu'il est impossible de ne pas sentir à la première inspection du tableau, que ce Dessinateur met à ce qu'il fait la plus grande attention[14].

[[El cuadro] representa a un hombre joven ocupado en copiar un dibujo... sólo podemos ver la espalda del dibujante. A pesar de esto, el autor ha captado tan bien la veracidad y naturaleza de la situación del joven, que es imposible no sentir, en la primera visión del cuadro, que está prestando una gran atención a su tarea].

Los dos críticos elogian la fidelidad de Chardin a la naturaleza. Pero, la naturaleza que evocan es la del ser humano entregado por completo a actividades esencialmente ensimismadas. El predominio del tema del ensimismamiento no podía haber sido más explícito.

Chardin expuso un tercer cuadro en el Salón de 1753[15], que anticipa al La lecture de la Bible en varios aspectos importantes. Me refiero a La Bonne Éducation (fig. 5), la última de una serie de escenas de educación doméstica que se remonta a la década de 1730. Laugier describe La Bonne Éducation como sigue:

5. Según Jean-Baptiste-Siméon Chardin, La Bonne Éducation, Salón de 1753, grabado por Le Bas. París, Bibliothèque nationale.

[O]n voit une jeune Fille les yeux baissés dont la mémoire travaille, & qui récite devant sa mère. Celle-ci est assise, & écoute de cet air un peu pédant que l'on a en faisant répéter une leçon. Ces deux expressions sont d'un naïf charmant[16].

[Podemos ver a una joven con la mirada baja, que memoriza y recita ante su madre. Esta última está sentada, escuchando con ese aire un poco pedante del que hace repetir una lección. Estas dos expresiones son de una inocencia encantadora].

El abate Le Blanc escribe en su crítica del Salón de 1753:

[Chardin] a l'art de saisir ce qui échapperoit à tout autre: il y a dans ce Tableau, qui n'est que de deux figures, un feu & une action qui étonnent; il y a tant d'expression dans la tête de la jeune fille, qu'on croit presque l'entendre parler: on lit sur son visage le chagrin intérieur qu'elle éprouve de ce qu'elle ne sçait pas bien sa leçon[17].

[[Chardin] posee el arte de captar lo que a cualquiera se le escaparía. En este cuadro, que sólo presenta dos figuras, el ardor y la acción resultan asombrosos. La cabeza de la muchacha tiene tanta expresividad que casi podríamos oírla hablar. En su rostro podemos leer la tristeza que experimenta al no saber bien la lección].

En estos textos no se hace mención alguna al ensimismamiento o a la atención. Pero ambos conceptos están implícitos en la descripción que hace Laugier de la joven: la mirada baja, concentrada en la lección, y la madre escuchando como si comparase su recitado con el original. La referencia de Le Blanc a la chagrin intérieur de la joven, al ver que su memorización de la lección es imperfecta, enfatiza aún más la interioridad esencial de su estado.

Estas son algunas de las relaciones que podemos establecer entre algunas obras de Chardin y Greuze. Pero aún podemos citar otro ejemplo más. El tema del esfuerzo de la memoria aparece de forma muy especial en una obra pequeña y delicada de Greuze, Un écolier qui étudie sa leçon (fig. 6), que se expuso en el Salón de 1757[18]. La relación de esta obra con el Philosophe occupé de sa lecture es, una vez más, evidente. El estudiante del cuadro de Greuze ha cubierto parcialmente con las manos la página del libro y parece enumerar sus contenidos, su mirada baja produce la impresión de estar abstraído del mundo exterior. Aunque los salonniers de ese año no discutieron Écolier en detalle, podemos afirmar que su autoridad como imagen de ensimismamiento era incontestable[19].

6. Jean-Baptiste Greuze, Un écolier qui étudie sa leçon, Salón de 1757. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

Llegados a este punto, me gustaría mencionar una tercera figura que no suele relacionarse ni con Greuze ni con Chardin: me refiero a Charles André Van Loo, llamado Carle Van Loo (1705-1765). Van Loo fue considerado en su tiempo como el mejor pintor francés del momento. Sin embargo, perdió su reputación en las décadas de 1780 y 1790, y tan sólo la ha recuperado recientemente. Si juzgamos la calidad artística de gran parte de su obra, ésta ha sido totalmente injusta. Conviene mencionar el olvido relativo de su obra por parte de los eruditos y una ausencia real de esfuerzos por comprender qué es lo que vieron los contemporáneos de Van Loo en su arte[20]. En las páginas siguientes haré una selección de toda la obra crítica que existe sobre los cuadros de Van Loo de comienzos y mediados de la década de 1750. Mostraré que fue admirado, entre otras cosas, por sus representaciones tan convincentes de estados y actividades ensimismados, y que la preocupación por este tema no se limitaba a la pintura de género, sino que también era fundamental en unas obras que por aquel entonces se consideraron como las más ambiciosas de su época.

Todo esto se verá con mayor claridad si atendemos a una obra de Van Loo que fue la sensación del Salón de 1753[21]: La Dispute de saint Augustin contre les Donatistes (fig. 7), uno de los seis cuadros de historia a gran escala basado en acontecimientos de la vida de San Agustín, que fueron pintados entre 1748 y 1755[22]. Esta obra presenta el enfrentamiento en el que los cristianos liderados por San Agustín refutaron definitivamente las pretensiones de los arzobispos donatistas. La disputa tuvo lugar en el 411 d.C., en el amplio vestíbulo de las termas romanas de Cartago, ante el Tribuno Flavio Marcelino (arbitro oficial) y en presencia de cientos de obispos de ambas tendencias. Agustín, sosteniendo un libro abierto, aparece hablando ante la aparente consternación de los jefes donatistas. En primer término y a la derecha, Marcelino observa y escucha, apartado de los obispos. En el centro del lienzo, sentados a una mesa, aparecen varios notarios encargados de transcribir el proceso. Uno de ellos ha dejado de escribir y mira al santo. Obispos católicos y donatistas miran por encima del hombro del notario para verificar que ha registrado con precisión todo lo que se está diciendo[23].

7. Carle Van Loo, La Dispute de saint Augustin contre les Donatistes, Salón de 1753. París, Notre-Dame-des-Victoires.

Para los contemporáneos de Van Loo, la grandeza del cuadro residía esencialmente en la evocación magistral de la elocuencia de San Agustín, su poder absolutamente irresistible para inculcar fe en las almas de los que le vieron y escucharon. En palabras de Laugier:

Saint Augustin paroît avec cette noble confiance qu'inspire la vérité. Il parle avec force, mais sans emportement. Son visage plein de phisionomie est également spirituel & ingénu. On y remarque des traits d'une modeste gravité et d'une sagesse imposante. On voit que c'est un Sçavant & un Saint. Son attitude, son geste, tous ses mouvemens se ressentent d'un homme qui connoît la bonté de sa cause, qui poursuit son adversaire par la seule voye de la conviction, sans lui opposer ni dureté ni mépris[24].

[San Agustín se presenta con esa noble confianza que inspira la verdad. Habla con fuerza, pero sin exaltación. Su rostro, de gran carácter, resulta espiritual al tiempo que ingenuo. En él distinguimos el rastro de una gravedad modesta y una sabiduría imponente. Vemos que es un sabio y un santo. Su actitud, su gesto, todos sus movimientos, revelan a un hombre que conoce el carácter divino de su causa, que persigue a sus adversarios con el único medio de la convicción, sin oponerse con rigor o rebeldía].

La representación de Van Loo de los efectos del discurso del santo sobre su público es mucho más importante que la representación de la expresión facial o los gestos corporales de San Agustín. Le Blanc observa que, «l'atention la plus forte est si heureusement rendue dans les yeux de la plûpart de ceux qui l'écoutent, & spécialement dans ceux du Secrétaire de la Conférence [i.e., el único que ha dejado de escribir], qu'on ne peut s'empêcher de chercher à y

deviner les rèflexions dont leur esprit paroît occupé». [Ha expresado maravillosamente una atención profunda en los ojos de la mayoría de los que le escuchaban, especialmente en los del notario [i.e., el único que ha dejado de escribir], el único que no puede ayudar, pues está intentando adivinar los pensamientos que ocupan la mente de todos][25]. Hay otros críticos que también se fijaron en el grupo de notarios. Laugier, por ejemplo, les describe de la siguiente manera:

Dans le milieu & sur une estrade élevée, est un grand Bureau couvert d'un tapis. Autour sont assis les Notaires respectifs, la plume à la main & le papier devant eux, paroissant occupés de leur écriture. Celui qui est à leur tête, assis comme eux la plume à la main, & ayant devant lui le papier, se détourne pour écouter. Il semble craindre de ne pas saisir les choses avec assez d'exactitude[26].

[En el centro y sobre una plataforma elevada aparece un enorme escritorio cubierto con un tapiz. En torno a él se sientan los respectivos notarios que, pluma en mano y con el papel frente a ellos, parecen absortos en sus escritos. El que preside la mesa, también sentado y con la pluma en la mano y el papel enfrente, se detiene para escuchar. Parece pensar que no puede registrar lo que se dice con la suficiente exactitud].

Otro crítico, Lacombe, elogia la decisión de Van Loo «d'avoir fait quitter à un Scribe son ouvrage, pour lui porter son attention du côté où la raison & la vérité sont triomphantes» [de permitir que un escribiente abandone su trabajo para prestar atención al triunfo de la razón y la sabiduría][27]. Melchior Grimm subraya en su Correspondance littéraire el contraste entre los dos notarios, «qui écrivent dans la même attitude, et dont l'un surtout a les oreilles au guet en écrivant avec une grande application», y el tercer notario que, «au lieu d'écrire, fixe le saint, et le regarde, come saisi par la force de son éloquence». [escriben en la misma postura, y uno de ellos escucha mientras escribe con gran aplicación (y el tercer notario) que, en vez de escribir, se dirige al santo y le mira como embelesado por la fuerza de su elocuencia][28].

Es evidente que el grupo de notarios explica en parte el impacto que el cuadro de

Van Loo ejerció sobre los espectadores de entonces. Tal y como lo vieron los críticos, los dos primeros notarios están entregados a sus responsabilidades profesionales, un estado mental incompatible con la reflexión sobre el significado de palabras específicas y, efectivamente, con el estado de abstracción ante el discurso de un orador. De hecho, Laugier observa que, «les Notaires fortement appliqués à leur travail, ont pour tout le reste l'indifférence convenable à gens qui ne font que prêter leur ministère» [los notarios que más se aplican a su trabajo muestran la indiferencia propia de las personas que sólo prestan su servicio][29]. Pero, la elocuencia de San Agustín es tal que el tercer notario no ha podido permanecer impasible: su ensimismamiento en su tarea profesional ha quedado detenido al quedar absorto de forma más profunda e intensa en las argumentaciones de Agustín. No parece tener consciencia de lo que está haciendo, ha parado de escribir y se vuelve hacia el santo con admiración. (Laugier cita otro ejemplo más del uso de la acción involutaria, inconsciente o automática como signo de intenso ensimismamiento. Tras describir al jefe donatista y contrastar su fisonomía con la de San Agustín, Laugier dice: «A côté de lui, un Evêque de son parti se courbe pour chercher avec précipitation des arguments dans un livre, & se détourne involontairement vers saint Augustin, dont l'éloquence l'étonne». [Cerca de él, un obispo de la misma facción mira precipitadamente en un libro en busca de argumentos, y se vuelve de forma involuntaria hacia San Agustín, cuya elocuencia le tiene asombrado][30]).

La Dispute de saint Augustin contre les Donatistes comprende un espectro expresivo mucho más amplio que los otros cuadros comentados. Laugier afirma que los obispos de la facción de San Agustín, «ont en l'écoutant cette douce tranquillité que donne l'assurance de la victoire. Ceux qui examine [sic] le travail des Notaires le font sans l'inquiétude» [Le escuchan con esa dulce tranquilidad que concede la certeza de la victoria. Los que examinan el trabajo de los notarios lo hacen sin precupación alguna][31]. Por otro lado, los obispos donatistas «ont une sorte de crainte qui présage leur défaite; ceux-mêmes qui examinent le travail des Notaires, le font d'un air un peu déconcerté» [muestran ese miedo que presagia la derrota; los que examinan el trabajo de los notarios, lo hacen con aire de desconcierto][32]. Finalmente, Marcelino «regarde saint Augustin d'un oeil assuré. Il donne à son discours l'attention d'un Arbitre Impartial. On croit voir cependant qu'il a du plaisir à trouver dans ses raisonnements, une supériorité qui garantit le triomphe de la bonne cause» [mira a San Agustín con expresión confiada. Escucha al discurso del santo con la atención de un árbitro imparcial. Sin embargo, tenemos la impresión de que le

complace encontrar en los argumentos del santo esa superioridad que garantiza el triunfo de una buena causa][33]*. La variedad de expresiones que describe Laugier corresponde a la participación de figuras individuales y grupos de figuras en unas cuantas actividades características de un estado ensimismado (por ejemplo, escuchar, leer, escribir, juzgar). Por tanto, es sorprendente que la persuasión expresiva del cuadro dependa precisamente de la representación convincente de esas actividades. De hecho, tanto para Laugier como, según parece, para Van Loo, la multiplicidad, variedad y particularidad de las respuestas individuales al hecho fundamental de la elocuencia de Agustín – cualidades que la mayoría de los pintores ingleses del momento tendían a enfatizar–* [34] *son mucho menos importantes que la expresión común de esas respuestas, el estado fundamental que he denominado ensimismamiento. De ahí, lo curioso mise-en-scène del cuadro en su conjunto que, por ejemplo, confiere una importancia inusual a las actividades de los notarios y concede una relevancia inquietante a la figura atenta, pero en cualquier caso inexpresiva, de Marcelino. Citemos a Laugier una vez más: «Tout consiste à bien opposer le zele & la supériorité de raison du Défenseur de la vérité, à la mauvaise foi & à l'esprit de chicane de son adversaire, & à faire ensorte que tous ceux présens paroissent attentifs & occupés relativement à l'intérêt que chacun prend à la dispute». [Todo consiste en oponer con éxito el razonamiento entusiasta y superior del defensor de la verdad, a la mentira y superchería de su adversario, y ser concientes de que todos los presentes parecen atentos e interesados según el interés que cada uno de ellos tiene en la disputa]*[35]*.*

Esto no quiere decir que el deseo de Van Loo o Laugier en representar el ensimismamiento haya desplazado o simplemente se haya superpuesto a los elementos expresivos. Más bien, creo que estas dos preocupaciones habían llegado hasta tal punto en la pintura y crítica francesas de comienzos y mediados de la década 1750, que era difícil distinguir entre ambas. De hecho, se elogian repetidamente los poderes expresivos de Chardin, y Le Blanc caracteriza a un cuadro tan silencioso, reposado y emocionalmente neutral como La Bonne Éducation, como una obra que posee «un feu & une action qui étonnent». En general, podemos decir que la exigencia de una pintura que realzase lo más posible la expresión – uno de los principios básicos de la crítica anti-rococó y clave del análisis de Laugier del Salón de 1753–[36], encuentra plena satisfacción en y a través de la representación de estados y actividades ensimismadas. Así, el análisis de las diversas expresiones en obras concretas, como las puntualizaciones de Laugier antes citadas a propósito de La Dispute de saint Augustin contre les Donatistes, suele comenzar de manera característica

distinguiendo entre las representaciones y modulaciones de los estados ensimismados.

La asimilación entre expresión y ensimismamiento durante este período aparece de forma excepcionalmente explícita en la descripción que hace Baillet de Saint-Julien de la obra de Van Loo, La Prédication de saint Augustin devant Valère (fig. 8), una de las dos (últimas) escenas de la vida del santo expuestas en el Salón de 1755[37]:

8. Carle Van Loo, La Prédication de saint Augustin devant Valère, Salón de 1755. París, Notre-Dame-des-Victoires.

[L]e Prédicateur qui a l'auditoire le plus brillant & les gestes les plus expressifs ne produit pas un spectacle aussi intéressant que le tableau dont je veux vous parler. Dans ce Tableau l'éclat des figures n'est pas emprunté de la richesse des vêtemens ni de la pompe des dignités; leur beauté intéressante réside principalement dans l'expression des têtes. Les diverses passions que l'éloquence inspire animent les personnages de cette scène évangelique. L'Orateur paroît profondément pénétré de la grandeur des vérités immortelles. Il semble chercher dans des yeux de ses auditeurs ce qui peut accomplir la persuasion. On s'apperçoit qu'ils sont déja ébranlés. Chacun en particulier est affecté selon son caractere. Le Prélat qui écoute laisse voir une admiration réfléchie. Les Prêtres qui sont à ses côtés paroissent attendris en même tems qu'éclairés. Le peuble est seulement ému. Il témoigne la plus grande sensibilité. Il n'y a dans ce grand Tableau qu'un seul enfant qui ne prenne pas un intérêt vif au sujet. Il sourit à quelque objet qui l'occupe. Distraction qui caractérise son age[38].

[El predicador de mayor elocuencia o el público más brillante nunca podrán lograr un espectáculo tan interesante como el cuadro del que deseo hablar. En él, la distinción de las figuras no deriva de la riqueza de su ropaje ni del ornato de su nobleza: su belleza, tan interesante, radica principalmente en las expresiones faciales. Las diversas pasiones que inspira la elocuencia animan a los personajes de esta escena evangélica. El orador parece profundamente conmovido por la grandeza de las verdades inmortales. Parece buscar, en los ojos de su público, algo que termine de convencerles por completo. Podemos verles temblar. Cada uno siente según su carácter. El prelado que escucha revela una profunda admiración. El sacerdote que está cerca de él parece extasiado, iluminado. La multitud está simplemente conmovida, muestra una enorme sensibilidad. En este gran cuadro, el único que no está interesado en los acontecimientos es un niño. Sonríe ante algo que le distrae. La distracción es característica de su edad].

El texto presenta varios puntos dignos de mención. El propio Agustín aparece descrito no sólo como profondément pénétré por las verdades eternas de su religión, sino también como alguien dedicado a la actividad ensimismada de buscar en los ojos de sus espectadores los medios por los cuales persuadirles de esas verdades. Aunque Baillet de Saint-Julien afirma desde el principio que el cuadro de Van Loo representa diversas pasiones, las distinciones reales que cita entre las respectivas respuestas del obispo, de los sacerdotes y de la gente corriente ante la elocuencia de san Agustín son prueba de que el interés por las modulaciones del ensimismamiento formaba parte del análisis de las pasiones en la crítica francesa del momento. La referencia al niño, que es el único de todo el público que no está interesado en el sermón de Agustín, y sonríe ante algo que le distrae, recuerda a la descripción de La Porte del muchacho que trata de arrancar una astilla de la mesa, «qui n'a aucune attention pour des choses qu'il ne peut comprendre», en el La lecture de la Bible de Greuze. En el cuadro de Van Loo, el comportamiento del niño –su distracción, utilizando las palabras de Baillet de Saint-Julien– también pone de relieve el intenso ensimismamiento de todos los demás. Baillet de Saint-Julien no menciona al notario que transcribe las palabras de San Agustín o al joven que lee por encima de su hombro. Pero, le parece evidente el gran cuidado con el que se ha tratado a estas figuras, y el hecho de que estén en un primer plano absoluto enfatiza aún más el predominio del ensimismamiento en el conjunto del cuadro[39].

Baillet de Saint-Julien escribe sobre el segundo cuadro de Van Loo dedicado a San Agustín[40], Le Baptême de saint Augustin par saint Ambroise (fig. 9) (1755):

9. Carle Van Loo, Le Baptême de saint Augustin par saint Ambroise, Salón de 1755. París, Notre-Dame-des-Victoires.

La vérité d'expression est si bien entendue dans Monsieur Vanloo que voulant représenter S. Augustin qui administre le Sacrement de Baptême à des jeunes gens [sic], il a pensé que les Prêtres qui accompagnoient le saint Evêque ne devoient porter aucune attention à cette cérémonie Religieuse. Ils sont sensés en avoir été trop souvent les temoins pour ressentir quelque curiosité à cet égard. Mais les Laïques que la parenté, l'amitié ou le hazard y amenent doivent être profondement occupés du Mystère de Rédemption qui s'opère en leur présence. Aussi l'admiration, le respect & la joye sont les passions qu'ils éprouvent. Il y a encore dans ce Tableau un humble cathecumene qui attend son tour pour être baptisé & qu'on peut comparer à un écolier qui craint de se présenter devant un Précepteur qu'il a offensé[41].

[M. Van Loo ha comprendido tan bien la veracidad de la expresión que, al querer representar a Agustín ofreciendo el sacramento del bautismo a algunos jóvenes [sic], cree que los sacerdotes que acompañan al santo obispo no debieron prestar ninguna atención a esta ceremonia religiosa. Como si hubieran presenciado tantas veces el acontecimiento, que ya no sintieran ningún tipo de curiosidad. Pero, quizá por afinidad, amistad o casualidad, los hombres arrodillados parecen estar profundamente absortos en el misterio de la redención que se está reprepresentando en su presencia. Esta admiración, respeto y alegría son las pasiones que experimentan. En el cuadro también aparece un humilde catecúmeno que espera su turno para el bautismo, y que podría compararse con un escolar asustado en presencia del maestro al que ha ofendido].

El crítico cita como evidencia fundamental de la maestría expresiva de Van Loo el contraste entre la falta de atención de los sacerdotes en la ceremonia y el ensimismamiento de los hombres arrodillados. Sin embargo, sólo menciona la representación de las pasiones o emociones específicas como algo anecdótico.

Otro cuadro religioso de Carle Van Loo expuesto en el Salón de 1753[42], Saint Charles Borromée (fig. 10), fue muy admirado por la representación tan persuasiva del ensimismamiento del santo en la oración[43]. Pero desearía analizar otras obras de Van Loo, realizadas en los mismos años, y de carácter diferente. Alrededor de 1754, Van Loo pintó dos cuadritos de pequeñas dimensiones para Mme. Geoffrin y, entre los personajes dramáticos representados, aparecía una figura masculina que vestía, según el pintor y su público, un traje español: me refiero a La Conversation espagnole y La Lecture espagnole (fig. 11). El primero fue expuesto al público en el Salón de 1755[44], el segundo no se expuso hasta el Salón de 1761[45]. Ambos fueron famosos en su época y ambos son ejemplo de la habilidad de Van Loo para introducir en la representación de los sujets galants, que todavía eran populares en la sociedad Encyclopédiste, una seriedad de intenciones muy apropiada para la época, aunque imperceptible para el gusto moderno. Por falta de espacio, sólo me dedicaré a La lecture espagnole. El siguiente comentario es de un crítico anónimo del Journal encyclopédique, con ocasión de la exposición del cuadro en el Salón de 1761:

10. Carle Van Loo, Saint Charles Borromée, detalle.

11. Carle Van Loo, La Lecture espagnole, Salón de 1761. San Petersburgo, Hermitage.

Mr Carle Vanloo nous ouvre un jardin ou l'on voit une famille occupée d'une lecture. Un jeune homme vêtu à l'Espagnole lit une brochure qu'à sa vive attention et à celle de l'assemblée, on reconnoît pour quelque Roman ou il s'agit d'amour. Deux jeunes personnes l'écoutent avec un plaisir que tout peint en elles. La mère [en realidad, la institutriz] qui est de l'autre coté du Lecteur, & derrière lui, suspend son ouvrage pour écouter aussi. Mais son attention est toute differente de celle de ses filles; on y lit les reflexions qu'elle fait, et le melange du plaisir que lui donne le livre, & de la crainte qu'elle a peut-etre de la daugereuse impression qu'il peut faire sur de jeunes coeurs. Pendant ce tems, une enfant à qui tout cela est indifferent, joue avec un oiseau qu'elle a attaché par la patte avec un fil, & s'amuse à le voir voler. La beauté du plan, l'elegance du dessein, la varieté & la vivacité de l'expression, et l'espece de magie des couleurs qui regnent dans tout cet ouvrage, le rendent infiniment precieux[46].

[M. Carle Van Loo nos ofrece un jardín donde vemos a una familia dedicada a la lectura. Un hombre joven, vestido con traje español, lee en alto un pequeño libro. Por la intensidad de su atención y la de sus acompañantes, podemos decir que se trata de una novela de amor. Dos muchachas le escuchan con tal placer que podemos notarlo en sus cuerpos. La madre [en realidad, la institutriz], que está detrás del lector, también detiene su labor de costura para escuchar. Pero su atención es totalmente diferente de la de las muchachas: está embebida en sus propios pensamientos, y en la mezcla de placer y miedo que le produce el libro, por la peligrosa impresión que puede producir en unos corazones jóvenes. Mientras tanto, una niña juega con un pájaro, indiferente ante lo que está ocurriendo. Le ha atado un largo cordel a la pata y se entretiene viéndole volar. La belleza de este detalle, la elegancia del dibujo, la variedad y vivacidad de las expresiones, y la especie de magia de colores que reina en toda la obra, la convierten en algo infinitamente precioso].

El predominio de la representación de estados ensimismados en La Lecture espagnole es evidente incluso sin la confirmación que aportan estas observaciones. El joven que lee en voz alta está totalmente entregado en su actividad. Las jovenes que se sientan frente a él están todavía más absortas en la narración, que parece haber llegado a su punto álgido. La institutriz, que escucha mientras cose, estudia detenidamente la impresión que ha producido la lectura en sus jóvenes pupilas. La niña se entretiene con su pájaro mascota. Pero esto no es todo. El hecho de que la institutriz haya parado de coser expresa la intensidad de su interés por lo que acontece ante sus ojos. La inconsciencia de las muchachas de estar siendo observadas confiere un tinte dramático a su entusiasmo por la narración. La indiferencia de la niña ante cualquier cosa que no sea su pájaro contrasta de forma natural y significativa con la participación total de las otros personajes en unas relaciones ensimismadas, cuya elegante e ingeniosa estructura constituye la esencia y el tema del cuadro[47].

Creo que no es necesario enumerar las relaciones temáticas y estructurales que se pueden establecer entre La Lecture espagnole y cuadros como La Lecture de la Bible, L'Étude du dessin, La Dispute de saint Augustin contre les Donatistes y La Prédication de saint Augustin devant Valère. En cualquier caso, las relaciones específicas entre estas y otras obras son menos importantes que el deseo de representar el ensimismamiento, que es la base de estas relaciones y, en gran medida, las determina.

Otro de los cuadros expuestos en el Salón de 1753[48], L'Ermite endormi [49] (fig. 12), de Joseph-Marie Vien, revela todo un espectro de modulaciones del ensimismamiento. Vien (1716-1809) estuvo en Italia entre 1744-1750, y en su primer Salón expuso más de una docena de obras. De todas ellas, L'Ermite endormi es la que suscitó más interés. La obra retrata casi a tamaño natural a un ermitaño barbudo recostado en un árbol mientras sostiene un violín y un arco entre sus manos. Está rodeado de diversos objetos: una calavera, un libro grueso y una pluma de ave, varias partituras, una jarra y una cesta de mimbre que contiene diversos vegetales.

12. Joseph-Marie Vien, L'Ermite endormi, Salón de 1753. París, Louvre.

Los críticos contemporáneos admiraban el carácter italianizante, la ejecución vigorosa y la unidad colorista de L'Ermite endormi [50]. Pero también les intrigaba el propio tema –la acción del ermitaño y los detalles de su entorno–. Nuevamente, vemos en sus comentarios cierta insistencia en la expresión que no podíamos haber imaginado. Laugier, por ejemplo, escribe:

Le fond du Tableau est l'intérieur d'un pauvre hermitage, ou l'on voit d'un côté une tête de mort, objet sans doute de la méditation du Solitaire, de l'autre des racines & des légumes qui sont sa nourriture (...) Rien de ce qui peut exprimer le sommeil n'est oublié; la tête est panchée en arrière nonchalamment, les yeux sont fermés, la bouche un peu entre-ouverte, les bras tombans; on voit à un des pieds qui ne touche point à terre la sandale qui se détache, & qui ne tient presque plus. On sent que tous les ressorts sont détendus, & que tous les nerfs sont dans le relâchement. Cependant ce n'est point une mort, c'est un vrai sommeil[51].

[El fondo del cuadro está compuesto por los enseres de un pobre ermitaño: a un lado una calavera, sin duda el objeto de meditación del solitario, y al otro algunas raíces y vegetales que son toda su comida... No se ha olvidado nada que pueda expresar el sueño. Su cabeza inclinada hacia atrás, indiferente, sus ojos cerrados, la boca ligeramente abierta, los brazos flojos. Sólo vemos uno de sus pies, que no toca el suelo, y una sandalia perdida que está a punto de caerse. Podemos sentir la flojera de sus tendones y la relajación de sus nervios. Pero no es la muerte, sino auténtico sueño].

En este mismo sentido, La Font de Saint-Yenne señala: «Il tient un violon sur ses genoux prêt à lui échapper» [en su regazo reposa un violín a punto de caerse][52]. Una observación paralela a la sandalia que está a punto de caerse, mencionada por Laugier. Un tercer crítico, Huquier, dice lo siguiente:

Ce bon Vieux tient un violon dans sa main, & paroît s'être endormi lui-même au son de son instrument; il a bien l'air d'un homme tranquille qui n'a rien à se reprocher: autour de lui sont ses livres de prieres ou d'ĕtudes, & au bas on voit quelques racines dont il composoit sans doute ses repas frugales[53].

[El buen anciano sostiene un violín entre sus manos y parece haberse dormido con el sonido de su instrumento mientras tocaba. Realmente, su apariencia es la de un hombre tranquilo que no tiene nada que reprocharse. A su alrededor encontramos libros de oraciones o estudio, y al pie podemos ver unas cuantas raíces que, sin duda, constituyen su comida frugal].

La tendencia al sentimentalismo que manifiestan estas observaciones llega aún más lejos en un texto de Estève, que describe al ermitaño como: un «Anachorĕte (...) placè dans une solitude affreuse, qui est ornée par des attributs effrayans» [un anacoreta (...) que sufre una horrible soledad, adornada de atributos terribles]; y concluye, «On voit à travers toutes ces horreurs, ce saint Personnage s'abandonner à une douce extase» [entre todos estos horrores, podemos ver a un santo entregándose a un dulce éxtasis][54]. Sin embargo, estas ideas son ridiculizadas por Gautier d'Agoty: «personne n'a vu dans le Tableau de M. Vien ces attributs effrayans, ces horreurs» [Nadie ha visto nunca en el cuadro de M. Vien esos terribles atributos, esos horrores]; «[Estève] donne le nom de saint personnage à un faux Hermite, à un Yvrogne qui court les cabarets» [[Estève] describe a una persona santa como un falso eremita, un borracho que frecuenta las tabernas]; «il le croit dans une douce extase, tandis qu'il ne fait que dormir, appesanti par les vapeurs du vin» [Cree que está sumido en un dulce éxtasis pero, simplemente, duerme en el sopor de los vapores del vino][55].

A pesar de las ideas de Estève, las observaciones mencionadas revelan claramente que el gran atractivo de L'Ermite endormi para sus contemporáneos residía en la forma tan convincente de representar el sueño. Esto resulta bastante explícito en el comentario de Laugier, que consideraba al cuadro de Vien como un tour de force de la expresión. También es algo implícito en las afirmaciones de Huquier y Gautier d'Agoty, pues ambos dicen saber de qué tipo es el sueño

del ermitaño. Debemos decir que Estève también disfrutó con este cuadro que representaba un estado que supone la desaparición de la consciencia ordinaria, aunque su lectura difiriera de la de sus colegas y, ciertamente, fuese errónea.

También debemos tener en cuenta que estos comentarios aluden a los objetos que rodean al ermitaño, y que son propios de actividades ensimismadas. Laugier se refiere a la calavera como objeto de meditación del ermitaño (un memento mori), mientras que Huquier le describe rodeado de libros de oraciones y estudio, afirmando por tanto la naturaleza ensimismada que, desde su punto de vista, justifica la presencia de los libros. Mi insistencia en este punto puede parecer tendenciosa: tanto la calavera como los libros son atributos convencionales de la vida eremita, por su propia naturaleza suponen una forma de existencia contemplativa y, en ese sentido, ensimismada. Pero no podemos decir lo mismo de los objetos más importantes del cuadro, el violín y el arco. De hecho, La Font de Saint-Yenne sostiene que Vien no debía haber «placé à côté de cet ermite, una tête de mort, en lui mettant un violon dans les mains. Ces deux objets offrent des idées si opposées qu'il est difficile de les rapprocher sans blesser le spectateur, c'est la seule dissonance que l'on trouve dans ce bel ouvrage». [No debía haber colocado una calavera junto al ermitaño al mismo tiempo que un violín en sus manos. Estos dos objetos sugieren ideas tan opuestas que es difícil reconciliarlas sin ofender al espectador. Es la única disonancia que podemos encontrar en esta bella obra][56]. Aunque la importancia de estos objetos proviene, no por referencia a sus asociaciones convencionales, sino de las actividades para las que se emplean, la calavera y el violín se presentan como equivalentes funcionales mutuos –instrumentos de ensimismamiento, objetos con los que se inicia y se mantiene la abstracción.

Esta interpretación, que supone la importancia del tema del ensimismamiento en el conjunto del cuadro, está corroborada por la idea de que el ermitaño se ha dormido al haberse dedicado a una de las actividades mencionadas: tocar el violín. Huquier hace la misma inferencia cuando señala que el ermitaño, «paroît s'être endormi luimême au son de son instrument». Si esta afirmación parece un sinsentido o una tontería, ¿de qué otra forma podríamos interpretar la representación de un ermitaño dormido con un violín y un arco todavía en sus manos?[57]. Al final, Vien nos hace sentir que el estado del sueño representado en L'Ermite endormi armoniza con las actividades ensimismadas de la lectura, la meditación y la música del violín que alude el cuadro.

Sin embargo, me gustaría ir aún más lejos y proponer que el estado del sueño, tal

y como está representado en L'Ermite endormi y descrito en la crítica citada, se entiende en sí mismo como otra manifestación más –un ejemplo extremo o un caso límite– de ese interés por el ensimismamiento que constituye el eje central de este capítulo.

Esta hipótesis requiere cierta explicación. Las actividades ensimismadas consideradas previamente suponen la capacidad de la atención y ésta supone, naturalmente, consciencia. Sin embargo, a lo largo de este capítulo hemos visto que las acciones automáticas, involuntarias e inconscientes fueron percibidas por los críticos de comienzos y mediados de la década de 1750 como signos de un intenso ensimismamiento y, por eso mismo, de atención extasiada. En general, hemos concluido que los pintores franceses de este período deseaban representar el ensimismamiento de forma convincente, por lo que estaban obligados a evocar de manera específica el olvido o la inconsciencia de los personajes –su indiferencia ante cualquier otra cosa que no fuera el objeto específico de su ensimismamiento–. Desde mi punto de vista, L'Ermite endormi resume y, por así decirlo, concede independencia a estos signos vitales o indicios de ensimismamiento. Más aún, el poder cautivador que ejerció la pintura de Vien sobre un público que también quedó embelesado por el Philosophe occupé sa lecture, de Chardin, y el La Dispute de saint Augustin contre les Donatistes, de Van Loo, debe entenderse en gran medida en este contexto. No niego que existan diferencias significativas entre los respectivos estados mentales y corporales del filósofo de Chardin entregado a su libro, el notario de Van Loo transpuesto por la elocuencia de San Agustín, y el ermitaño de Vien súbitamente dormido y apoyado en un árbol. Pero, me gustaría insistir en que esas diferencias no pueden entenderse como mera oposición entre ensimismamiento e inconsciencia: en la pintura y crítica francesas del período, ensimismamiento e inconsciencia están tan íntimamante relacionados –un estado supone al otro–, que introducir algún tipo de oposición entre ambos carece de sentido. Tampoco paso por alto el hecho de que la representación del sueño tiene innumerables precedentes en el arte del siglo XVIII. Pero, L'Ermite endormi trata de evocar la experiencia real del sueño como un estado interior y en una situación totalmente desprovista de tonos eróticos. Esta intención, que no carece de ejemplos previos, imprime un carácter nuevo, no-voyeurístico e intensamente empático a la pintura francesa del siglo XVIII. Esto queda reflejado en el énfasis de Laugier en la persuasión o veracidad expresiva del cuadro de Vien, un énfasis que señala un interés nuevo, o al menos más intenso, por la experiencia interna del sueño como un estado vital o forma de estar[58].

Una breve cita más resultará esclarecedora. Garrigues de Froment criticó la obra de Van Loo, Jupiter et Antiope [59], en su análisis del Salón de 1753 –un cuadro de pequeñas dimensiones, inspirado en Watteau, que representa a Júpiter en forma de sátiro mientras descubre a Antíope dormida– porque presentaba una imagen del sueño que era, «trop dur, trop universel» [demasiado dura, demasiado universal][60]. Poco importa si la crítica es acertada o no, lo interesante es que revela la misma preocupación por la experiencia del sueño que las críticas sobre L'Ermite endormi citadas anteriormente. En palabras de Laugier, para Garrigues de Froment la condición de Antíope no es tanto la de un vrai sommeil cuanto de une mort.

También es revelador que el tema del sueño, entendido en estos términos, desempeñe un papel fundamental en los cuadros de Greuze de la segunda mitad de la década de 1750. En el Salón de 1755, donde expuso Le Pĕre de famille, también pudo contemplarse Le Petit Paresseux (fig. 13)[61]. Esta obra impresionó a los críticos contemporáneos, pero no recibió ningún comentario detallado. Un vez más, vemos que alude a las actividades ensimismadas de la lectura y el estudio, las mismas que aparecen representadas en cuadros como el Philosophe occupĕ de sa lecture o el propio Pére de famille, pero este cuadro representaba de forma más evidente la continuidad entre esas actividades y el sueño.

13. Jean-Baptiste Greuze, Le Petit Paresseux, Salón de 1755. Montpellier, Museo Fabre.

Esta continuidad también aparece implícita en un cuadro de Greuze mostrado en el Salón de 1759[62], La Tricoteuse endormie (fig. 14). El tema es el de una niña que se ha quedado dormida mientras tejía. Según La Porte, presenta «une image (...) naïve de la paresse & de l'ennui de travail» [una imagen inocente de pereza y aburrimiento ante el propio trabajo][63], afirmación que recuerda a la observación de Huquier sobre el eremita de Vien, que se dormía tocando en violín. Si la posición del violín y el arco expresaban el estado inconsciente y de abandono del eremita, las agujas de punto y la lana que resbala de los dedos de la tricoteuse hacen que su estado sea casi tangible para el espectador. «Elle a laissé échapper son ouvrage de sa main», escribe un crítico anónimo en el Journal encyclopédique, «& il pourra tomber à terre si la jeune fille ne se réveille» [Ha dejado que la labor resbale de sus manos, y caerá al suelo si la niña no despierta][64]. También podría ser que L'Ermite endormi haya ejercido algún tipo de influencia sobre Le Petit Paresseux y La Tricoteusse endormie. Pero, lo más importante es que los tres cuadros representan al sueño como una condición ensimismada, casi como una actividad absorta por derecho propio.

14. Según Jean-Baptiste Greuze, La Tricoteuse endormie, Salón de 1759, grabado por Jardinier. París, Bibliotheque nationale.

En Le Repos, de Greuze (fig. 15), expuesto también en el Salón de 1759[65], los temas del sueño y el ensimismamiento son la base de una estructura semi-emblemática y semi-anecdótica relativamente compleja. Otros cuadros de Greuze de la segunda mitad de la década de 1750, sobre todo Les Œufs cassés (fig. 16) y La Paresseuse italienne (fig. 17), que fueron expuestos en el Salón de 1757[66], no sólo representan el sueño sino también de forma manifiesta estados y actividades relacionadas con ese estado. Esos estados y actividades deben ser interpretados como vehículos del ensimismamiento. De hecho, estas últimas obras sólo resultan inteligibles expresivamente –que no iconográficamente– en el contexto del predominio del ensimismamiento en la pintura y crítica de la época –la única manera de que su peculiar forma de lasitud, casi insondable, de ensueño y ausencia psicológica no resultan una aberración.

15. Jean-Baptiste Greuze, Le Repos, Salón de 1759. Colección de S. M. la reina Isabel II.

16. Jean-Baptiste Greuze, Les Œufs cassés, Salón de 1757. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, legado de William K. Vanderbilt, 1920.

17. Jean-Baptiste Greuze, La Paresseuse italienne, Salón de 1757. Hartford, Wadsworth Atheneum, Ella Gallup Sumner y Mary Catlin Sumner Collection.

* * *

En la primera parte de este capítulo he analizado la obra de cuatro pintores, Chardin, Carle Van Loo, Vien y Greuze (por orden cronológico). Pero no son los únicos pintores del momento cuya obra manifiesta un deseo de representar el ensimismamiento. Sin embargo, creo que son los pintores más importantes de sus respectivas generaciones y difieren suficientemente entre sí como para que su interés común por los temas, estructuras y efectos del ensimismamiento resulte especialmente sorprendente. En la segunda parte de este capítulo desearía trazar las primeras líneas de un contexto histórico en el que este interés resulte comprensible.

En primer lugar, el predominio del ensimismamiento en la pintura y crítica francesa de comienzos y mediados de la década de 1750 se inscribe en la reacción anti-rococó que había comenzado unos años antes (suele fecharse en 1747)[67]. Los elementos básicos de esta reacción son bien conocidos: un alejamiento de la pintura exquisita, sensual y decorativa que había imperado durante unos treinta años; una insistencia en la necesidad de regresar a la severidad, moralidad y principios estéticos atemporales del gran arte del pasado, es decir, a la escultura de los Antiguos y a la pintura de ciertos maestros canónicos de los siglos XVI y XVII. En el siguiente capítulo, analizaré una de las manifestaciones más específicas de la reacción anti-rococó, el nuevo interés por las doctrinas afines de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia. En segundo lugar, algunas obras de maestros anteriores, consideradas como ejemplos de la pintura más ambiciosa, se interpretaron como paradigmas de ensimismamiento. En otras palabras, el distanciamiento del Rococó y la insistencia en el carácter ejemplar del gran arte del pasado exigían que los pintores de la época asumieran una tradición de pintura ensimismada que había quedado relegada al olvido.

Podemos ilustrar el primer punto mencionado con alguna de las respuestas que

recibió la obra del pintor rococó vivo más famoso de entonces, François Boucher (1703-1770). Boucher adquirió fama en la década de 1730, poco después se convertiría en el artista favorito de Mme. de Pompadour y, en 1765, tras la muerte de su amigo Carle Van Loo, fue nombrado premier peintre du roi. Sin embargo, a comienzos de 1747 sus cuadros se convirtieron en blanco de la crítica, «por tener un colorido artificial, un dibujo amanerado y una expresión incierta»[68]. En 1753, las dos obras principales que presentó al Salón tuvieron una recepción ambigüa. Sus detractores le reprochaban, entre otras cosas, la aparente indiferencia de sus personajes ante las acciones representadas. Los cuadros en cuestión eran Le Lever du soleil (fig. 18) y Le Coucher du soleil (fig. 19)[69], unos cartones para tapiz de carácter alegórico y de grandes dimensiones, considerados hoy en día como la obra maestra de Boucher. En el primero de ellos, Apolo, divinidad solar, surge del mar para iniciar su viaje por los cielos; en el segundo, regresa con Tetis y su corte al caer el día. Estève escribe sobre el Coucher:

18. François Boucher, Le Lever du soleil, Salón de 1753. Londres, The Wallace Collection.

19. François Boucher, Le Coucher du soleil, Salón de 1753. Londres, The Wallace Collection.

Sur le devant (...) il y a un beau groupe de trois Néréïdes qu'un Dauphin soutient sur les eaux. L'expression de ces figures n'a pas paru convenable. Abandonnées à leur nonchalance, elles ne prennent aucun intérêt à l'arrivée d'Apollon. Ne devroient-elles pas tout au moins imiter leur Souveraine, qui daigne honorer le Dieu du jour d'un regard de complaisance?[70].

[En primer término (...) vemos a un grupo de tres bellas nereidas que un delfín sostiene sobre las aguas. Pero, la expresión de estas figuras no es la adecuada. Abandonadas a su propia indiferencia, no prestan ningún interés a la llegada de Apolo. ¿No deberían imitar a su soberana, que honra al dios de la luz con una mirada complaciente?]

Añade que, «les Néreïdes qui devroient le recevoir avec empressement ne le regardent pas» [las nereidas, que deberían recibirle con fervor, ni siquiera le miran][71]. La Font de Saint- Yenne hace una crítica parecida del Lever:

[L']indifférence de tout ce Cortége marin, dont presque toutes les figures tournent le dos au dieu du jour, & semblent n'être dans ce tableau que pour remplir les vides, sans prendre aucun intérêt à l'action principale qui est le départ du Soleil, est une faute essentielle, & (...) difficile à excuser[72].

[La indiferencia de este cortejo marino, en el que casi todas las figuras vuelven la espalda al dios de la luz, que sólo parecen rellenar los espacios vacíos, que carecen de interés por la acción principal, la salida del sol, es un error esencial y (...) de difícil excusa].

La Font dice del Coucher: «On remarque les mêmes fautes à l'égard de la cour de Thétis que dans le précédent tableau. Nulle attention à l'arrivée du Soleili les Nayades s'entretiennent en particulier, & ne prennent aucune part à ce qui se passe sur la scène». [En la corte de Tetis observamos los mismos errores que en el cuadro anterior. Nadie presta atención a la llegada del sol, las nereidas conversan entre ellas y no participan de lo que está pasando en la escena][73]. Para ambos críticos, la estructuración de la acción y la expresión en los cuadros de Boucher era antitética a las estructuras ensimismadas que ellos y sus colegas habían admirado tanto en el arte de Chardin, Van Loo y Vien, y que pronto admirarían también en el de Greuze.

A finales de la década de 1750 y comienzos de la siguiente, la crítica cada vez fue más dura con Boucher. Sin embargo, su nombramiento como premier peintre hace sospechar que también debía tener adeptos. Dos textos del Salon de 1765 de Diderot, un análisis largo y devastador de la obra de Boucher, son de particular interés:

Quand il fait des enfans, il les grouppe bien; mais qu'ils restent à folâtrer sur des nuages. Dans toute cette innombrable famille, vous n'en trouverez pas un à employer aux actions réelles de la vie, à étudier sa leçon, à lire, à écrire, à tiller du chanvre. Ce sont des natures romanesques, idéales, de petits bâtards de Bacchus et de Silène[74].

[Cuando hace niños los agrupa bien, pero los deja retozando sobre las nubes. En toda esta innumerable familia, no encontraréis a uno solo que se pueda emplear en las acciones reales de la vida, como estudiar una lección, leer, escribir, agramar el cáñamo. Son naturalezas novelescas, ideales, pequeños bastardos de Baco y Sileno].

No es necesario mencionar que los ejemplos que ofrece Diderot de las acciones reales de la vida se refieren esencialmente a estados ensimismados, ni tampoco que esas acciones abundan en la obra de Chardin, Greuze y, en menor medida, de

Van Loo[75].

El segundo texto sólo menciona a Boucher al final. Carle Van Loo muere en 1765 dejando acabados siete bocetos al óleo de escenas de la vida de San Gregorio[76]. Uno de ellos, Saint Grégoire dictant ses homélies (fig. 20)[77], representaba a San Gregorio que, sentado en su estudio e inspirado por el Espíritu Santo (representado en forma de una paloma que le habla al oído), dicta a su secretario. Diderot consideraba que este boceto era el más bello de todos:

20. Según Carle Van Loo, Saint Grégoire dictant ser homélies, Salón de 1765, grabado por Martinet. París. Bibliothĕque Nationale.

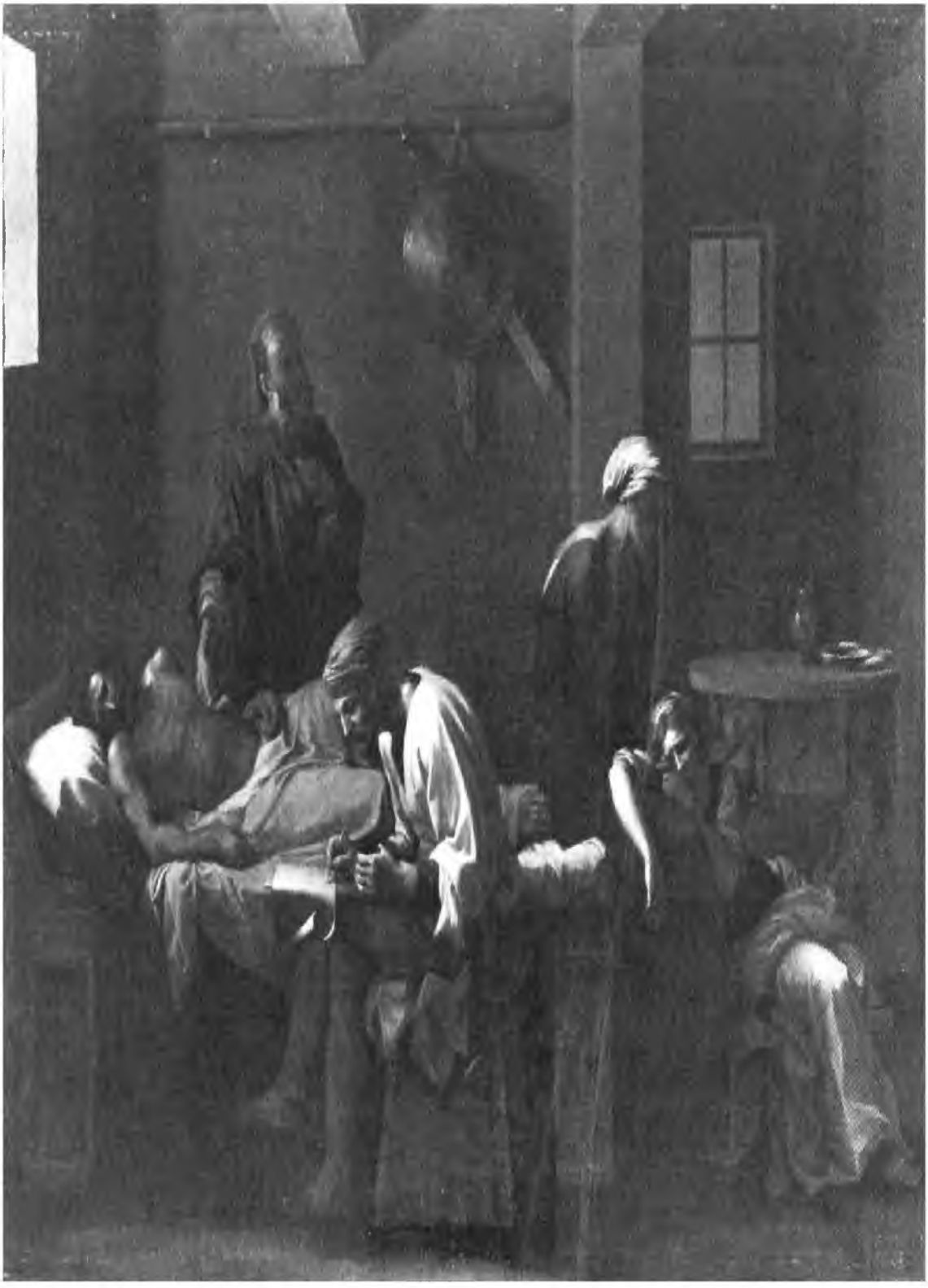
Il n'y a cependant que deux figures; le saint qui dicte ses homélies, et son secrétaire qui les écrit. Le saint est assis, le coude appuyé sur la table (...) La belle tête! on ne sait si l'on arrêtera les yeux sur elle ou sur l'attitude si simple, si naturelle et si vraie du secrétaire. On va de l'un à l'autre de ces personnages, et toujours avec le même plaisir. La nature, la vĕrité, la solitude, le silence de ce cabinet, la lumière douce et tendre qui l'éclaire de la manière la plus analogue à la scĕne, à l'action, aux personnages, voilă, mon ami, ce qui rend sublime cette composition, et ce que Boucher n'a jamais conçu[78].

[Sin embargo, sólo hay dos figuras –el santo que dicta sus homilías y el secretario que las transcribe–. El santo está sentado, con el codo apoyado sobre la mesa... ¡qué bella cabeza! Uno no sabe si mirarla o fijarse mejor en la actitud del secretario, tan simple, tan natural, tan verdadera. Nuestros ojos pasan de un personjae a otro, y siempre con el mismo placer. La naturalidad, la veracidad, la soledad y el silencio de este estudio, la luz dulce y tierna acorde con la escena, la acción y los personajes: he aquí, amigo mío, lo que hace que esta composición sea sublime y que Boucher jamás habría concibido].

El tema del dictado –en este caso no sólo el que transcribe el secretario, sino también el que escucha el santo– recuerda al La Dispute de saint Augustin contre les Donatistes, de Van Loo. En general, parece evidente que Diderot consideraba al Saint Grégoire dictant ses homélies como una obra maestra del ensimismamiento y, por esa razón, superaba con creces la imaginación de Boucher. Podemos comparar el elogio de Diderot de la evocación de la soledad y el silencio de Van Loo con una afirmación que aparece un poco antes del texto sobre Boucher anteriormente citado: «Toutes ses compositions [de Boucher] font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connoisse; il en est aux plus jolies marionnettes du monde» [Todas sus composiciones [las de Boucher] producen en los ojos un escándalo insoportable.

Es el mayor enemigo del silencio que conozco; ha conseguido las marionetas más bellas del mundo][79]. En todos los Salones, Diderot asocia las nociones de silencio y soledad, que ya encontrábamos en los comentarios sobre L'Ermite endormi de Vien y el Repos de Greuze, con los temas y efectos del ensimismamiento. La caracterización de las figuras de Boucher como marionetas afirma, efectivamente, su incapacidad para concentrarse, elemento fundamental del ensimismamiento[80].

Pero, también hay otras obras anteriores que fueron consideradas ejemplares en cuanto que paradigmas de ensimismamiento. El grupo principal de figuras de Le Testament d'Eudamidas de Poussin (fig. 21), obra que llegó a tener una importancia casi emblemática para los artistas franceses de las décadas siguientes, aparece descrita con estas palabras en un artículo anónimo de 1757:



21. Nicolas Poussin, Le Testament d'Eudamidas, hacia 1650. Copenhague, Royal Museum of Fine Arts.

Eudamidas est sur son lit, dans l'attitude d'un homme épuisé par la maladie (...) Le Médecin est à côté du lui, debout, la tête inclinée (pour marquer son attention); de la main droite il calcule, par les mouvements appésantis de son cœur, le peu d'instans qui lui restent: on lit le cruel arrêt dans ses traits. Le Notaire écrit ses dernières volontés, & par son étonnement fait sentir le sublime qu'elles renferment[81].

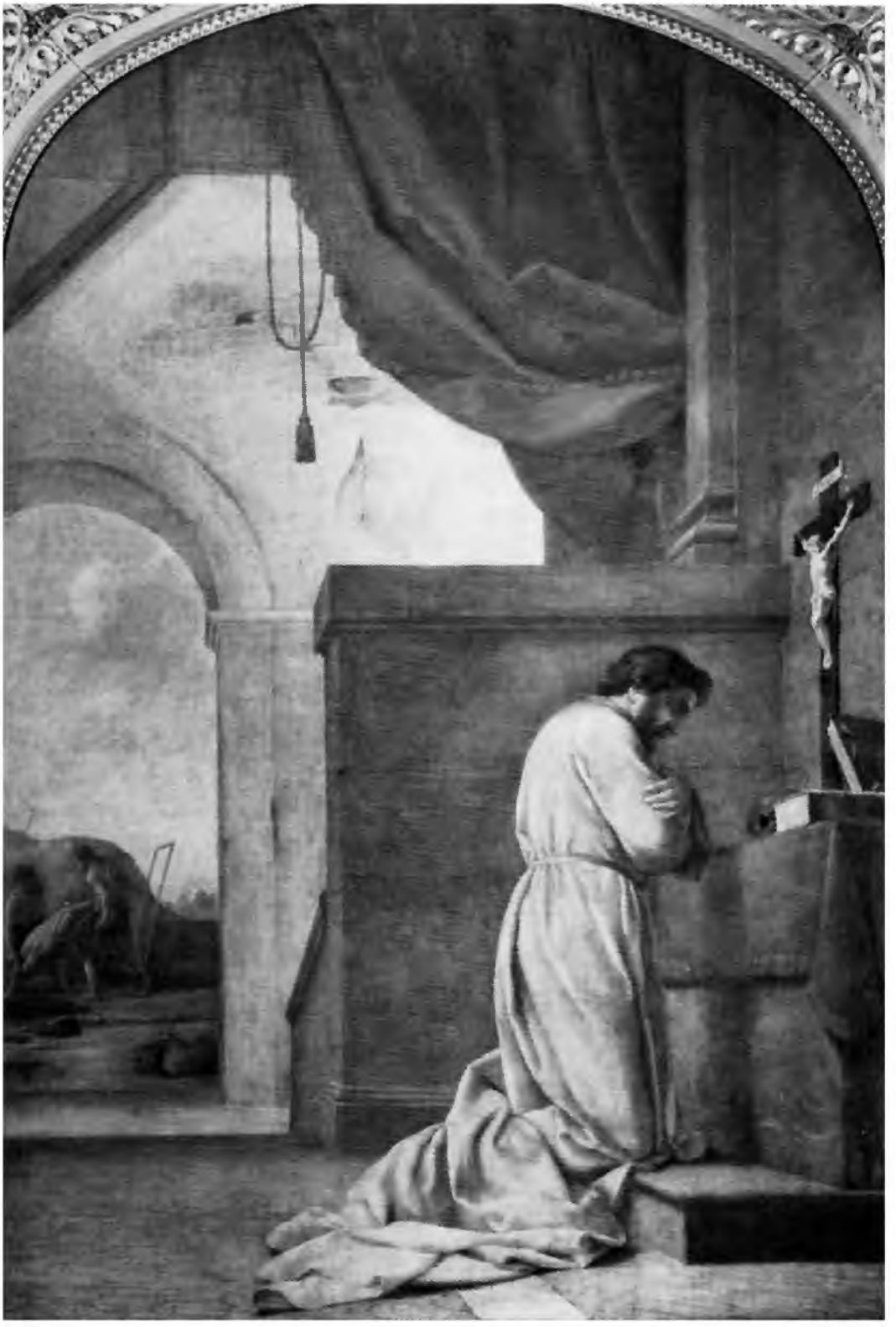
[Eudamías yace en su cama con la actitud de un hombre exhausto por la enfermedad (...) El doctor permanece a su lado con la cabeza inclinada (para mostrar su atención), y su mano derecha calcula, por el lento latido de Eudamías, el escaso tiempo que le queda. En el rostro del doctor puede leerse su diagnóstico cruel. El notario registra los últimos deseos de Eudamías, y su asombro revela la sublimidad que éstos encierran].

No es necesario que comentemos el carácter ensimismado de la tarea del secretario y en el caso del doctor tomando el pulso al moribundo (como si escuchara, por así decirlo), se reconoce entre paréntesis en el propio texto.

Hay otras obras del siglo XVII que también parecen haber despertado admiración, al menos en términos parciales de ensimismamiento: la serie de cuadros sobre la vida de San Bruno, de Eustache Le Sueur, en la Chartreuse de París (figs. 22 y 23)[82], La Melancolía, de Domenico Feti (fig. 24)[83], el cuadro sobre el ciego Belisario pidiendo limosna, que se atribuía a Van Dyck (fig. 63)[84], y varios cuadros y grabados de Rembrandt. Entre estos últimos podemos destacar: Un filósofo en su estudio con escalera de caracol, grabado por Surugue en 1755 con el título de El filósofo meditando (fig. 25)[85]; Tobie guérissant la cécité de son pére, grabado por Marcenay de Ghuy ese mismo año con el título de Tobías recobra la vista (fig. 26)[86]; y el aguafuerte de Jan Six leyendo (fig. 27), un tema que Greuze retomó alrededor de 1763 o 1764 en un retrato de Watelet, y

que este último realizó al aguafuerte tiempo después (fig. 28)[87].

22. Eustache Le Sueur, Saint Bruno assiste au sermon de Raymond Diocrès, 1645-1648, París, Louvre.



23. Eustache Le Sueur, Saint Bruno en prière, 1645-1648. París, Louvre.

24. Domenico Feti, La Mélancolie, hacia 1620, París, Louvre.

25. Según Rembrandt van Rijn, El filósofo meditando, 1633, grabado por Surugue. París, Bibliothèque nationale.

26. Según Rembrandt van Rijn, Tobías recobra la vista, 1636, grabado por Marcenay de Ghuy. París, Bibliothèque nationale.

27. Rembrandt van Rijn, Retrato del burgomaestre Six, París Bibliothèque nationale.

28. Según Jean-Baptiste Greuze, Portrait de Watelet, hacia 1763-1764, grabado por Watelet. París, Bibliothèque nationale.

El concepto de ensimismamiento no suele aplicarse al arte del pasado. Pero, tras un atento examen, vemos que los temas que incluyen actividades ensimismadas ya estaban presentes en la pintura anterior, y que algunos de los mejores maestros del siglo XVII los representaron con una intensidad y persuasividad asombrosas: Caravaggio, Domenichino (en La última comunión de San Jerónimo), Poussin, Le Sueur, Georges de la Tour, Velázquez, Zurbarán, Vermeer y sobre todo Rembrandt, son los primeros nombres que se me vienen a la mente. En este sentido, ha existido una tradición de pintura ensimismada que se desarrolló de forma - casi universal a lo largo de todo el siglo XVII y que, poco después, declinó también de forma casi universal. Es evidente que necesitamos conocer algo más de esa tradición –sus fuentes, desarrollo interno, espiritual y otras afinidades, sus manifestaciones características en los distintos países, etc...[88].

No obstante, en esta primera fase de nuestra investigación hemos visto que la representación del ensimismamiento no había desaparecido del todo en la pintura francesa rococó. El propio Watteau a veces pintó el ensimismamiento de una forma inimitable y muy particular[89]. En el curso de las décadas de 1720, 1730 y 1740, algunos artistas realizaron obras de un carácter ensimismado que, antes y ahora, resulta innegable (sobre todo Jean-François de Troy y Maurice-Quentin de La Tour[90]. También podemos mencionar al artista exiliado Pierre Subleyras, cuya obra se encuentra casi toda en Roma)[91]. Chardin, del que ya hemos hablado, comenzó a pintar a partir de la década de 1730 una serie de estados de abstracción, reflexión, inconsciencia y ensimismamiento con la misma persuasividad de los grandes maestros del pasado. Así, perpetuaba en la medida en que un solo hombre podía hacerlo lo que he denominado tradición ensimismada[92]. Pero, Chardin no se contentó simplemente con perpetuar esta tradición, sino que también le dio mayor intensidad o, podríamos decir, la «purificó», separando la representación del ensimismamiento de otros temas e intereses con los que previamente había estado mezclada. Concretamente, Chardin secularizó la tradición ensimismada. Podríamos decir que este proceso de secularización ya había comenzado en los cuadros de género del siglo anterior

(principalmente de los Países Bajos), continuó con Watteau y llegó a su punto álgido con De Troy, aunque los pintores naturalistas como Van Loo, Vien, Greuze –y otros que no hemos analizado– todavía pintaban temas religiosos con fines ensimismados hacia 1750[93]. Chardin concedió a esta tradición un carácter natural y doméstico, gracias a sus esfuerzos la representación del ensimismamiento se convirtió en un tema característicamente francés. Inspirándose en los pintores del Norte, situó esta experiencia ensimismada en el hogar o en cualquier otro ambiente absolutamente cotidiano.

La singularidad y perfección de Chardin quizá sea más evidente en sus representaciones de niños y jóvenes jugando o entretenidos en diversiones aparentemente triviales: por ejemplo, La Bulle de savon (ca. 1733; fig. 29), Les Osseletes (ca. 1734; fig. 30) y el Le Château de cartes (ca. 1737; fig. 31)[94]. Pero, no está del todo claro si Chardin pretendió que el público contemplara estos cuadros como imágenes de Vanitas, hipótesis que han barajado varios eruditos en base a una tradición anterior de escenas de género y naturalezas muertas cargadas de significación simbólica, y en los versos moralizantes que solían acompañar a los grabados contemporáneos basados en lienzos de Chardin[95]. Otros autores han rechazado esta interpretación y han querido ver en el arte de Chardin el final de una tradición moralizante, más que su continuación, insistiendo en que el espíritu que animaba los versos era extraño a los propios cuadros[96]. Ambas posturas tienen sus propios argumentos, pero desearía hacer dos observaciones que me parecen fundamentales. Primero, es imposible distiguir en Chardin la más mínima diferencia de actitud entre los cuadros de juegos y divertimento, por un lado, y las escenas ejemplares supuestamente más serias o moralizantes, por otro. Segundo, en vez de caracterizar a las actividades lúdicas como pasatiempos vanos o meras distracciones, lo que parece atraer a Chardin es, precisamente, el estado de profundo ensimismamiento que esas actividades tienden a producir en aquellos que las realizan. En cualquier caso, parece que hizo todo lo posible para manifestar al espectador este tipo de estado, principalmente aislando un detalle sobresaliente de la imagen destinado a simbolizar la inconsciencia del personaje ante lo que le rodea salvo la actividad a la que él o ella se dedican. Así, en La Bulle de savon, nuestra atención se centra en el descosido de la chaqueta del joven; en Les Osseletes, nos fijamos en el mandil que ha resbalado sobre el pecho de la joven; y en Le Château de cartes, nuestra atención se centra en el primer término, donde vemos un cajón semi abierto, desordenado y en el que han caído una pareja de naipes. Este último ejemplo funciona de una forma extremadamente sofisticada. El cajón se enfrenta al espectador e incluso se abre hacia él, estableciendo una distinción entre el

punto de vista del espectador (su percepción del conjunto de la escena), y otro punto de vista distinto y limitado, el del joven que coloca las cartas en equilibrio. Podemos decir que el contraste entre las dos cartas –una que se muestra al espectador, la otra que está dada la vuelta– epitomiza el contraste entre la superficie del cuadro, que se expone al espectador, y el ensimismamiento del joven en su delicada tarea, un estado mental que es esencialmente interior, concentrado, hermético. (La diferencia radical entre los dos puntos de vista no parece haber supuesto un problema fundamental para el pintor de Le Château de cartes aunque, si volvemos a las décadas de 1750 y 1760, parece que los elementos de este problema ya estaban presentes).

29. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, La Bulle de savon, hacia 1733. Washington, D. C. National Gallery of Art, donación de Mrs. John W. Simpson.

30. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Les Osselets, hacia 1734. Baltimore, The Baltimore Museum of Art, The Mary Ftick Jacobs Collection, BMA 138. 193.

31. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Le Château de cartes, hacia 1737. Washinton, D.C., National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection.

Los cuadros de juegos y diversiones de Chardin, así como toda su pintura de género, destacan por su extraño poder para sugerir la duración real de los estados y actividades ensimismadas que representan. Seguramente, este poder de sugerencia es propio de toda representación convincente del ensimismamiento, pues si no se sugiere que el estado o actividad en cuestión se mantiene durante cierto tiempo, la obra no sería convincente. La pintura de género de Chardin, como antes la de Vermeer, no se detiene aquí. Gracias a una habilidad técnica que casi desafía cualquier análisis, el pintor traduce el paso real del tiempo, su duración literal mientras miramos el lienzo, en un efecto puramente pictórico –un autor ha subrayado acertadamente que Chardin suele elegir, «una pausa natural en la acción que, creemos, va a recomenzar de un momento a otro»[97]. Parece que el espectador percibiera la estabilidad y eternidad de la imagen pintada, no tanto como propiedades materiales del lienzo cuanto como manifestaciones de unos estados ensimismados que se caracterizan por su duración –el ensimismamiento de la imagen misma, por así decirlo–. Paradójicamente, esta estabilidad y eternidad están dotadas con el poder de crear la ilusión de un cambio inminente, gradual e incluso ligeramente abrupto. En la La Bulle de savon, una pompa transparente, ligeramente distendida en la punta de la caña del joven, parece temblar y casi deshacerse ante nuestros ojos. En Le Château de cartes, el joven que coloca las cartas aparece representado en el momento en que retira su mano. Les Osseletes aíslan un momento único, en toda su plenitud y densidad, de un continuum temporal que el cuadro evoca magistralmente. Este tipo de representaciones no son imágenes de un tiempo perdido, sino de un tiempo pleno (del mismo modo que un vaso se puede llenar hasta el borde y también un poquito más). Cualesquiera que sean sus precedentes iconográficos, incluso sus connotaciones simbólicas reales, estas imágenes encarnan una nueva visión de la distracción como vehículo de ensimismamiento –desprovista de cualquier nota moralizante–. Es posible que esta mirada, que parte de estados y actividades cotidianas, suponga una moralidad no oficial, donde el ensimismamiento sería un bien en y para sí mismo, sin importar sus motivaciones. También es posible que, simplemente, Chardin viera en el ensimismamiento de sus figuras una correlación natural con su propia

abstracción en el acto de pintar, y un espejo proléptico del ensimismamiento del espectador ante la obra acabada.

Los datos que tenemos afirman con rotundidad que Chardin, uno de los artistas más personales, apenas tenía apoyos o despertaba algún interés explícito durante las décadas de 1730 y 1740 en lo que respecta a los valores y efectos del ensimismamiento[98]. En ese sentido, no fue apreciado por sus contemporáneos. Su arte fue admirado por la veracidad con que representaba, «les petits detail de la vie commune» [los pequeños detalles de la vida cotidiana][99], una virtud muy acorde con el género menor que practicaba. Sin embargo, hacia mediados de siglo, la reacción antirococó comenzó a cobrar fuerza y la crítica comenzó a desear de forma consciente y explícita la representación convincente del ensimismamiento. Con ello, los cuadros de género de Chardin, incluyendo los de las décadas de 1730 y 1740, aparecieron como unas obras que no sólo satisfacían ese deseo, sino que también debían servir como ejemplo fundamental para la pintura[100]. El éxito del Dessinateur en el Salón de 1759, una obra basada en un modelo inventado h. 1738, es un caso muy claro. Otro ejemplo más explícito sería el Philosophe occupé de sa lecture que, tras diversos avatares, fue expuesto en el Salón de 1753: una obra que había sido pintada en 1734, casi veinte años antes de su exposición al público; que también había sido expuesta en el Salón de 1737[101] con el título de Un chimiste dans son laboratoire; y de la que Lépicié en 1774 hizo un grabado con el título de Le Souffleur, epíteto con el que a veces se designó al propio cuadro[102]. En la exposición del Salón de 1753, Chardin le cambió el título por otro que indicaba con mayor claridad el tema del ensimismamiento. Como ya hemos visto, Lauguier y Huquier sí admiraron la representación tan convincente del ensimismamiento en esta ocasión[103].

Los años 1750-55 constituyen una ruptura en la evolución de la pintura francesa. El hecho de que Greuze encontrara su propio estilo personal en 1755, aunque no viera la luz hasta la primera mitad de la década de 1760, supondrá un cambio decisivo en el desarrollo de la pintura francesa. Pero, si queremos captar los verdaderos motivos de Greuze, debemos rechazar (al menos en el caso de La Lecture) los epítetos con que nuestros contemporáneos suelen caracterizar a gran parte de su obra: sentimental, emotiva y moral. Si valoramos estas ideas recurrentes como si fueran lo único que destaca de su obra, no podremos descubrir cuál es la función pictórica de ese sentimentalismo, emoción y moralidad, ni tampoco su supuesta manía conspiradora[104]: podemos encontrar una evocación del ensimismamiento mucho más extrema e insistente en la obra de Chardin, Van Loo, Vien o cualquier otro pintor francés de la época[105].

Abordaremos este problema analizando una serie de cuadros de Greuze de la primera mitad de la década de 1760 a través de los ojos del mejor crítico de la época, Denis Diderot. En La Piété filiale (fig. 32), un cuadro que hizo llorar literalmente a los espectadores en el Salón de 1763[106], vemos a un anciano inmovilizado en un sillón y a su yerno que le ofrece la comida. El paralítico, conmovido por la amabilidad del joven, expresa su agradecimiento mientras otros miembros de la familia, profundamente emocionados, abandonan sus tareas para mirar y escuchar[107]. Como suele suceder en las obras de Greuze, las diversas figuras se diferencian psicológica y emocionalmente entre sí[108]. Al igual que en Le Péré de famille, el énfasis fundamental no reside en la variedad y multiplicidad de las reacciones individuales ante la acción principal, sino en la convergencia de esas reacciones en una actitud colectiva de atención extrema. Todo esto aparece en el texto de Diderot, que defiende la composición de Greuze frente a ciertas críticas:

32. Jean-Baptiste Greuze, La Piété filiale, Salón de 1763. San Petersburgo, Hermitage.

On dit encore que cette attention de tous les personnages n'est pas naturelle; qu'il fallait en occuper quelques-uns du bonhomme et laisser les autres à leurs fonctions particulières; que la scène en eût été plus simple et plus vraie, et que c'est ainsi que la chose s'est passée, qu'ils en sont sûrs (...) Le moment qu'ils demandent est un moment commun, sans intérêt; celui que le peintre a choisi est particulier; par hasard il arriva ce jour-là que ce fut son gendre qui lui apporta des aliments, et le bonhomme, touché, lui en témoigna sa gratitude d'une manière si vive, si pénétrée, qu'elle suspendit les occupations et fixa l'attention de toute la famille[109].

[Algunos también dicen que la atención de todos los personajes no es natural, que algunos deberían estar interesados en el anciano y otros en sus propias ocupaciones, que la escena habría sido más simple y verdadera, y que así es como ocurre en realidad –y en eso tienen razón–... [Pero, de hecho,] lo que piden es un lugar común, sin interés, mientras que el momento que ha elegido el artista es especial. Por casualidad, en un día determinado, fue su yerno el que trajo algo de comida y el anciano, conmovido, mostró su gratitud de una forma tan viva e intensa que consiguió interrumpir las ocupaciones de toda la familia y atraer su atención].

De todas las críticas que hemos visto, este texto de Diderot es el que revela con mayor claridad el predominio de un deseo de representar el ensimismamiento. Sostiene que Greuze casi se vio obligado a paralizar al anciano para poder orquestar toda una secuencia de acontencimientos supuestamente casuales, consiguiendo una situación de gran carga emocional, extremadamente moralizante y de gran unidad dramática. Esta situación era capaz de encarnar en sí misma y con suficiente claridad los estados ensimismados (interrumpir una actividad y fijar la atención) que tanto el crítico como el pintor consideraban primordiales. Desde mi punto de vista, esta hipótesis está muy cerca de la

verdad. Fueron precisamente los extremos a los que Greuze se vio obligado a llegar, esas medidas que era necesario adoptar, la causa de que los autores actuales hayan condenado a La Piété filiale como un cuadro artificial, y a la admiración de Diderot como insípida.

Otros cuadros del período, Une Jeune fille qui a cassé son miroir (Salón de 1763[110]; fig. 33), Le Tendre Ressouvenir (Salón de 1763[111]; fig. 34) y Une jeune fille qui pleure son oiseau mort (salón de 1765[112]; fig. 35), representan figuras femeninas en estados extremos de ensimismamiento e inconscientes ante lo que ocurre a su alrededor. Mathon de la Cour realizó un comentario largo y apasionado sobre este último cuadro, donde señala el atuendo desaliñado de la joven, y dice: «Le soin de son ajustement ne l'affecte plus; elle On'est occupée que de son chagrin» [No le importa el desaliño de su vestido, tan sólo le interesa su tristeza][113]. Diderot, que admiraba tanto o más este cuadro, escribe sobre la joven: «Sa douleur est profonde; elle est à son malheur, elle y est toute entière» [Su dolor es profundo, está inmersa en su desdicha y lo está totalmente][114]. Tras mencionar brevemente varios detalles que le parecían especialmente delicados, exclama: «Quand on apperçoit ce morceau, on dit: délicieux! Si l'on s'y arrête, ou qu'on y revienne, on s'écrie: délicieux!, délicieux! Bientôt on se surprend conversant avec cette enfant, et la consolant. Cela est si vrai, que voici ce que je me souviens de lui avoir dit à différentes reprises» [Cuando vemos este cuadro, decimos: ¡Delicioso! Si nos fijamos en él, o volvemos a verlo, exclamamos: ¡Delicioso!, ¡Delicioso! Inmediatamente, nos sorprendemos charlando con la muchacha, consolándola. Esto es tan cierto que recuerdo haberle dicho repetidamente lo siguiente][115]. Diderot narra sus esfuerzos por consolar a la niña en un párrafo maravilloso que comienza diciendo:

33. Jean-Baptiste Greuze, Une jeune fille qui a cassé son miroir, Salón de 1763. Londres, The Wallace Collection.

34. Jean-Baptiste Greuze, Le Tendre Ressouvenir, Salón de 1763. Londres, The Wallace Collection.

35. Jean-Baptiste Greuze, Une jeune fille qui pleure son oiseau mort, Salón de 1765. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie! Que signifie cet air rêveur et mélancolique? Quoi! pour un oiseau! vous ne pleurez pas. Vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Çà petite, ouvrez-moi votre cœur: parlez-moi vrai; est-ce bien la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même? (...) Vous baissez les yeux; vous ne me répondez pas[116].

[Pero, pequeña, ¡qué profundo y reflexivo es tu dolor! ¿Qué significa esa expresión soñadora y melancólica? ¿Es posible? ¡Por un pájaro! No lloras, estás afligida y el pensamiento acompaña a tu aflicción. Vamos, pequeña, ábreme tu corazón: dime la verdad; ¿es la muerte del pájaro la que te hace encerrarte en ti misma tan fuerte y tristemente? (...) Bajas los ojos, no me respondes].

Tal y como sugiere el texto, Diderot vio en el lienzo de Greuze una alegoría apenas velada de la pérdida de la virginidad de la joven, (interpretación que aplicó retrospectivamente a la Jeune fille qui a cassé son miroir, expuesta en el Salón anterior). Mathon de la Cour escribe en el mismo tono: «[O]n voudroit sur-tout la consoler. J'ai passé plusieurs fois des heures entieres à la considérer attentivement; je m'y suis enivré de cette tristesse douce & tendre, qui ressemble à la volupé; & je suis sorti pénetré d'une mélancolie délicieuse». [Sobre todo, deseamos consolarla. He estado horas enteras contemplándola con atención, me he embriagado con su dulce y tierna tristeza, tan próxima a la voluptuosidad, y me he ido sumido en una deliciosa melancolía][117]. Ambos comentarios han sido ridiculizados como ejemplos de una crítica de arte excesivamente «literaria» y sentimental propia de la época. Sin embargo, creo que la pretensión de Greuze fue provocar e impedir simultáneamente estos intentos de consuelo. También deseaba revelar la profundidad e intensidad del ensimismamiento de la joven en su propio dolor. Pero, si estoy en lo cierto, Greuze no contaba con los formidables poderes de seducción de la palabra de Diderot que, antes de finalizar

su comentario, consigue entablar una conversación con la joven.

El tema sexual y la negación de la presencia del espectador aparecen de forma todavía más explícita en otro cuadro de 1765, Une Jeune fille qui envoie un baiser par la fenêtre, appuyé sur des fleurs, qu'elle brise, conocido como Le Baiser envoyé (fig. 36). Una joven a medio vestir acaba de recibir una carta de su amante. Diderot la describe de la siguiente manera:

36. Según Jean-Baptiste Greuze, Le Baiser envoyé, Salón de 1769, grabado por Augustin de Saint-Aubin. París, Bibliothèque nationale.

Il est impossible de vous peindre toute la volupté de cette figure. Ses yeux, ses paupières en sont chargés!... Elle est ivre; elle n'y est plus; elle ne sait plus ce qu'elle fait; ni moi, presque ce que j'écris (...) Ce bras gauche qu'elle n'a plus la force de soutenir, est allé tomber sur un pot de fleurs qui en sont toutes brisées; le billet s'est échappé de sa main; l'extrémité de ses doigts s'est allée reposer sur le bord de la fenêtre qui a disposé de leur position. Il faut voir comme ils sont mollement repliés (...) et la mollesse voluptueuse qui règne depuis l'extrémité des doigts de la main, et qu'on suit de-là dans tout le reste de la figure...[118].

[Es imposible describir la gran voluptuosidad de esta figura. ¡Sus ojos, sus pestañas, están cargados de deseo!... Ella está ebria; no sabe dónde está; no sabe lo que hace; de hecho, yo casi no sé lo que estoy escribiendo (...) Su brazo izquierdo, que ya no tiene fuerza, descansa sobre un jarrón con flores, aplástandolas; la carta ha resbalado de su mano, las puntas de sus dedos rozan el alfeizar de la ventana que enmarca su figura. ¡Observad cómo se curva indolentemente! (...) ¡y la voluptuosa indolencia que, desde la punta de sus dedos, envuelve a toda la figura...].

Hablar de ensimismamiento ante estas palabras casi es un eufemismo. Lo que Greuze trató de representar, y que Diderot evoca, es el abandono de uno mismo, casi hasta la pérdida de la consciencia (y en este caso, a través del deseo sexual). Si atendemos al cuadro y a los textos críticos que hemos estudiado, no cabe ninguna duda de que las acciones involuntarias o inconscientes de esta joven expresan un profundo ensimismamiento. Debido a ese estado, ella se asoma a la ventana aplastando las flores, tal y como Greuze quiso destacar en el propio título del cuadro. Aunque la joven parece mirar al espectador, en realidad contempla a su amante, un elemento que ayuda a enfatizar la negación del espectador. No creo que sea necesario subrayar el carácter tan sofisticado de este tipo de composición, ni que se aleja sobremanera de la reputación habitual de

Greuze.

La relación entre Chardin y Greuze resume a la perfección el cambio decisivo que supuso este último en la evolución de la pintura francesa. Por un lado, es incuestionable que Greuze fue el principal pintor de su generación que continuó con la representación del ensimismamiento, esencial en el arte de Chardin. Por otro lado, el sentimentalismo, emoción y moralidad, las alusiones sexuales y la invención de una estructura narrativodramática característica de la representación del ensimismamiento de Greuze, contrastan enormemente con la concentración y «pureza» de la representación de los motivos ensimismados por parte de Chardin. En los cuadros de Chardin, el ensimismamiento es mero resultado de la repesentación objetiva de estados y actividades cotidianas que precisan concentración. En la obra de Greuze, por el contrario, el ensimismamiento parece ser otra cosa: un efecto específicamente artístico que el pintor se ha visto obligado a conseguir y, por así decirlo, a elaborar en sus cuadros[119]. Todos los procedimientos con los que consiguió este efecto sugieren que, a comienzos de la década de 1760, el ensimismamiento se identificaba cada vez más con la expresión, frente a la idea contraria que había predominado entre 1750 y 1755. El ensimismamiento que pinta Chardin nos sorprende por su condición cotidiana y, sobre todo, porque se presenta como el estado que caracteriza a la experiencia habitual de cada día. Es como un sello, la condición sine qua non de la cotidianeidad como tal. La aparente incapacidad de ensimismamiento en la cotidianeidad de los personajes de Greuze –la impresión que producen de no estar a gusto en ese estado– refuerza nuestra convicción de que Chardin y Greuze representan mundos diferentes[120]. (En este sentido, resulta significativo que Chardin abandonase casi por completo la pintura de género hacia 1760, dedicándose el resto de su vida a las naturalezas muertas y, a comienzos de 1770, a los retratos a pastel)[121].

Podemos decir a modo de resumen que, en la primera mitad de la década de 1760 e incluso antes, fue necesario adoptar una serie de medidas deliberadas y extraordiarias con el fin de persuadir al público contemporáneo de que los personajes estaban ensimismados en el mundo del cuadro. Como consecuencia, desaparecerá la representación de la vida cotidiana. Este acontecimiento capital inaugura en el ámbito de la representación una serie de desapariciones que, en su conjunto, constituyen la base ontológica del arte contemporáneo.

Teniendo en cuenta todo esto, contemplemos por un momento uno de los cuadros más famosos de los primeros años de la década de 1760: La Marchande

d'amours de Vien (Salón de 1763[122]; fig. 37), que ha sido considerada tradicionalmente como la obra clave del inicio del Neoclasicismo en Francia –apreciación en la que no deseo entrar–[123]. La composición, los vestidos y accesorios muestran un esfuerzo de reconstrucción histórica. La disposición de las telas no parece seguir observaciones reales de modelos vivos, sino que alude explícitamente a prototipos antiguos. Las figuras están dispuestas en un solo plano paralelo al de la superficie del cuadro, mientras que el conjunto de la composición es de una claridad casi geométrica. Las acciones y expresiones de las figuras muestran cierta reserva –frialdad e inmovilismo, se ha dicho– que los contemporáneos de Vien contemplaron como un elemento de inspiración antigua (o «griega»). De hecho, el lienzo de Vien se basa en una fuente específica del arte antiguo –un fresco helenístico del mismo tema descubierto cerca de Nápoles en 1759, que apareció reproducido en un grabado de Nolli publicado en La Antichità di Ercolano en 1762 (fig. 38)[124]. Ignoramos si Vien suponía que su público conocía realmente este grabado y que, por tanto, podría reconocer su fuente. En cualquier caso, en el livret del Salón no sólo expuso claramente esta relación sino que también –y esto me parece particularmente interesante– invitó a su público, «à remarquer les différences entre les deux compositions» [a destacar las diferencias entre ambas composiciones][125]. ¿En qué consisten estas diferencias?

37. Joseph-Marie Vien, La Marchande d'amours, Salón de 1763. Fontainebleau, Musée national du château.

38. La Marchande d'amours, grabado por Nolli, 1762. En La Pitture Antiche d'Ercolano, tomo III, pl. VIII (Nápoles). París, Bibliothèque nationale.

Desde mi punto de vista, Vien se refiere a la elaboración, el refinamiento y libre invención de relaciones y efectos ensimismados. En el grabado de Nolli, el objeto de las miradas de los personajes principales no es del todo preciso. La expresión facial de dos de estas figuras, la señora de la casa sentada y su amiga de pie, es absolutamente inescrutable. En todo el grabado sólo podemos ver un gesto verdaderamente real, el de la vendedora de amores. La estructura de la imagen antigua establece un contraste marcado, casi dramático, entre la señora y su doncella, por un lado, y la vendedora por otro[126]. Sin embargo, cada una de las figuras principales del lienzo de Vien mira con atención a un objetivo concreto: la vendedora escruta atentamente el rostro de su clienta a través del espacio central del cuadro, como si esperara su respuesta; mientras, la señora y su doncella tienen la mirada fija en un amorcillo que flota en el aire. (Este amorcillo también intercambia una mirada con su compañero de pelo oscuro, arrodillado en una cesta en el extremo inferior izquierdo, intercambio que cierra, como una lazada, una composición que de otro modo quedaría relativamente abierta). Además, la calidad de la atención de cada figura marca una diferenciación social, psicológica e incluso moral. Me refiero concretamente a la dignidad de la señora, que se distingue de la atención abstraída, casi rozando la distracción o el oubli de soi, que expresa el rostro, la postura y el gesto de la doncella. (El estado mental de ésta última recuerda al de las jóvenes de la Lecture espagnole). La composición del cuadro de Vien consiste esencialmente en el entretejido de los actos de atención de las figuras principales, así como en el intercambio de miradas entre los dos amorcillos. Todo ello forma una estructura de relaciones ensimismadas hermética y abierta a un mismo tiempo. Abierta, porque casi todos los elementos de las figuras principales, incluyendo los aspectos meramente «formales» de su presentación, poseen un significado que podemos interpretar: la cabeza de la señora, representada de perfil, y la de la sirvienta y la vendedora de amores que se apartan progresivamente de esa norma privilegiada y antigua, codifican la diferencia entre los actos de atención que ya hemos señalado. Pero la estructura también es hermética, puesto que es autosuficiente y forma un sistema cerrado, extraño al espacio y al mundo del espectador[127]. Es posible que el carácter antiguo del cuadro, y en ese sentido manifiestamente estético, que

desde el principio se ha presentado como una obra de deliberado artificio, sea el responsable del carácter hermético de esta estructura cerrada y autosuficiente.

No sería sorprendente que el éxito del cuadro de Vien en la exposición del Salón de 1763 se debiera en gran medida a su exquisito manejo de los efectos ensimismados. Diderot, por ejemplo, elogia de forma especial el tratamiento de las expresiones faciales de las tres figuras principales. También afirma que la unidad del cuadro reside, en última instancia, en el ajuste preciso de sus respectivos actos de atención. Así, escribe: «La suivante (...) dévore des yeux toute la jolie couvée. La maîtresse a de la réserve dans le maintien. L'intérêt de ces trois visages est mesuré avec une intelligence infinie; il n'est pas possible de donner un grain d'action ou de passion à l'une sans les désaccorder toutes en ce point». [La doncella devora con los ojos a la preciosa prole. La señora tiene una actitud reservada. El interés de los tres rostros está medido con infinita inteligencia; no es posible añadir un poco de acción o de pasión a uno sin que desentonen en su conjunto][128]. Según Diderot, algunos espectadores criticaron el gesto de la doncella: «d'un bras qui pend nonchalamment, va, de distraction ou d'instinct relever avec l'extrémitĕ de ses jolis doigts le bord de sa tunique à lĕndroit» [que, con un brazo que cuelga descuidadamente, por distracción o instinto, va a alzar con la punta de sus graciosos dedos el borde de su túnica, en el lugar... [del vientre, aunque Diderot no lo diga en realidad]][129]. No parece que a Diderot le molestara este detalle en particular pues, como ya hemos tenido ocasión de señalar, este tipo de acción inconsciente y automática constituía un signo de intenso ensimismamiento, tanto en el cuadro como para la crítica. Frente a la figura de la doncella, la señora nos sorprende por su poder de control, cuya eficacia aparece indicada por el gesto de su mano derecha.

Pero, debemos mencionar un punto más sobre La Marchande d'amours de Vien. Al estudiar La Piété filiale de Greuze y otros cuadros relacionados, concluí afirmando que, en la primera mitad de la década de 1760 fue necesario adoptar unas medidas deliberadas y extraordinarias con el fin de persuadir al público contemporáneo del ensimismamiento en el mundo pictórico de una figura o grupo de figuras. El lienzo de Vien es, en casi todos los aspectos, el polo opuesto a la obra de Greuze: su tema es, por así decirlo, alegórico, y no presenta ningún elemento realista; el lugar y los vestidos son propios de los patricios de la antigüedad, y no de la burguesía rural de la época; la atmósfera emocional es manifiestamente fría y alejada, desprovista de calor o agitación. Esto quiere decir que el sistema formal y expresivo de La Marchande d'amours es tan extremo como el de La Piété filiale, aunque en direcciones diametralmente

opuestas. En el carácter tan extremo de cada cuadro debemos ver dos intentos por describir estados y actividades ensimismadas bajo unas condiciones que ya no favorecían este tipo de representaciones. En el caso de La Piété filiale, Greuze se ha visto obligado a enfatizar la intensidad de los estados emocionales de los personajes dramáticos para poder representar su aislamiento dentro del cuadro. En La Marchande d'amours, tal y como he intentado demostrar, Vien ha empleado una estrategia de estilización deliberada para conferir un significado ensimismado a toda una estructura de distinciones entre las figuras principales relativamente tenue y, a menudo, arbitraria. Todo parece indicar que, hacia 1763, este tipo de estilización era el único medio para dar sentido a estas pequeñas diferencias, análogas en magnitud a las que podemos encontrar en los lienzos de Chardin de la década anterior[130]. Desde este punto de vista, la pintura de género de Greuze, sentimental, emocional y moralizante, y la representación de Vien de temas antiguos, aparentemente antitética, vienen a ser las dos caras de una misma moneda, dos expresiones complementarias de un único estado de cosas.

Espero que haya quedado claro que la evolución de la representación del ensimismamiento analizada en este capítulo supone un cambio fundamental en la relación entre pintura y espectador. Diremos algo más sobre este cambio en los dos capítulos siguientes, aunque ahora podemos apuntar alguna idea. Ya hemos visto que, para los pintores franceses de comienzos y mediados de la década de 1750, la representación convincente del ensimismamiento suponía la evocación de la inconsciencia de una figura o grupo de figuras hacia todo aquello que no fuese el objeto de su atención. Entre los objetos de su atención no estaba incluido el espectador situado ante el cuadro. Podemos decir que, para mantener la ilusión de su ensimismamiento, la figura o figuras del cuadro no debían ser conscientes de la presencia del espectador. En el arte de Chardin, esta necesidad está casi siempre implícita: era suficiente con ignorar la existencia de un espectador y representar con fidelidad las actividades o estados ensimismados cotidianos. En este sentido, el abrigo rasgado, el vestido desaliñado y el cajón medio abierto, que he interpretado como signos de ensimismamiento, muestran que el propio Chardin no olvidaba que sus cuadros serían objeto de la mirada. Sin embargo, en la primera mitad de la década de 1760 no se podía tratar de este modo la presencia del espectador. Era necesario neutralizar su falta y, en la medida de lo posible, señalar que el propio cuadro no la había olvidado. La intensificación deliberada de los efectos ensimismados que observamos en las obras de Greuze de aquellos años, así como la combinación de esos efectos en una unidad composicional dramática en obras como La Piété filiale, eran los medios para lograr este fin. Desde un punto de vista figurado, parece que la

presencia del espectador amenazara con distraer a los personajes dramáticos de su concentración en estados y actividades cotidianos, y que el artista se hubiera visto obligado a neutralizar la presencia del espectador en favor del ensimismamiento de sus personajes en el mundo pictórico. (Podemos esgrimir un argumento similar respecto a La Marchande d'amours de Vien donde, como ya he sugerido, el ensimismamiento de las figuras en el mundo pictórico es la evidencia de un artificio, y parece que Vien quiso que fuera así).

Por tanto, los elementos característicos del arte de Greuze que tanto han desagradado al gusto actual y que suelen atribuirse a un deseo por complacer al mayor número de espectadores posible, desempeñaron una función diametralmente opuesta: evitar al espectador, negar su existencia o, al menos, impedir que su presencia pudiera distraer la consciencia ensimismada de las figuras del cuadro. Sin embargo, parece que esta negación es la que conmovió profundamente a los contemporáneos de Greuze, hasta el extremo de emocionarles ante el cuadro: una paradoja que demuestra la dificultad de comprender la profunda transformación de sensibilidad entre la época de Greuze y la nuestra. Aquellos aspectos del arte de Greuze que tradicionalmente buscaban conmover al espectador, finalmente desempeñaron la función opuesta, neutralizar la presencia de éste último. Gracias, precisamente, a esta neutralización, el espectador se sintió conmovido ante los cuadros de Greuze más que ante los de cualquier otro artista de la época. También es cierto que, en algunos cuadros de genero con varias figuras (Les Œufs cassés es uno de los primeros ejemplos), Greuze permite que uno o más niños mantengan un contacto visual con el espectador. Pero, este mecanismo sirve principalmente para destacar el ensimismamiento de las figuras principales y confirmar, en vez de contradecir, la interpretación de la relación entre pintura y espectador que he expuesto[131].

En este sentido, los años 1750-1755 constituyen una línea de partida. La observación que hizo Laugier en 1753 sobre el filósofo de Chardin, que parecía tan profundamente ensimismado en su lectura y meditación que sería difícil distraerle, no sólo indica que los contemporáneos de Chardin percibieron que el filósofo era ajeno a su presencia, sino que llegaron al extremo de identificar al espectador como agente potencial de distracción. El ejemplo más elocuente de esta problemática incipiente sobre el espectador son dos cuadros expuestos en el Salón de 1753[132] y 1755[133], respectivamente: L'Aveugle de Chardin (fig. 39) y L'Aveugle trompé de Greuze (fig. 40).

39. Anónimo, según Jean-Baptiste-Siméon Chardin, L'Aveugle, Salón de 1753. Cambridge, Mass., Foog Art Museum, legado Grenville L. Winthrop.

40. Jean-Baptiste Greuze, L'Aveugle trompé, Salón de 1755. Moscú, Museo Pushkin.

El lienzo de Greuze representa a una joven esposa y su amante que se esfuerzan por engañar al marido de ésta, anciano y ciego. El joven amante parece no querer producir ningún ruido, sin darse cuenta de que está derramando el líquido de la jarra que sostiene en la mano derecha. El tema de la ceguera constituye la base de una estructura dramático-narrativa que, como suele suceder en la pintura de Greuze, confirma la importancia del ensimismamiento[134]. Por otra parte, el cuadro del Chardin muestra a un mendigo ciego con su perro, pero no representa una actividad o condición ensimismada (aunque es posible que la actitud del mendigo pueda contemplarse como la de alguien que escucha pacientemente). Sin embargo, me gustaría sugerir que la representación de la ceguera de L'Aveugle de Chardin inaugura una relación con el espectador que va más allá de la representación del ensimismamiento de sus pinturas de género. Concretamente, la ceguera del mendigo garantiza su inconsciencia de la presencia del espectador. El hecho de que Greuze intentara mejorar la imagen de su ilustre predecesor revela el carácter de su relación con Chardin: quería que esta composición fuera mucho más ajena a la presencia del espectador utilizando el tema de la ceguera para representar el ensimismamiento[135].

El interés por el ensimismamiento desempeñará un papel fundamental en la pintura y crítica francesas durante todo el siglo XVIII y también en el XIX. Sin embargo, en las décadas de 1760, 1770 y 1780 se indentificará cada vez más con el interés por la acción y la expresión en el sentido más tradicional. Si los Salones de Diderot y otros escritos muestran la importancia que todavía seguía conservando la problemática del ensimismamiento[136], debemos decir que, tanto la crítica como la pintura pasaron de enfatizar una representación convincente del ensimismamiento a dirigir su atención a la representación de acciones o expresiones heroicas o patéticas. El contraste de los cuadros de Greuze que hemos analizado y sus obras maestras más dramáticas de la segunda mitad de la década de 1770, La Malédiction paternelle. Le Fils ingrat (1777; fig. 41) y Le fils puni (1778; fig. 42), son un bello ejemplo[137]. Solamente después de la tradición davidiana, que ilustra mejor que ninguna otra este cambio de énfasis, el ensimismamiento podrá tomarse la revancha, reapareciendo en el arte de

Courbet[138].

41. Jean-Baptiste Greuze, La Malédiction paternelle. Le Fils ingrat, 1777. París, Louvre.

42. Jean-Baptiste Greuze, Le Fils puni, 1778. París, Louvre.

Notas al pie

[1] Véase Edmond y Jules Goncourt, L'Art du dix-huitième siècle (París, 1882), II, 3-101. La monografía más reciente es de Anita Brookner, Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth Century Phenomenon (Londres, 1972). Para una breve discusión del arte de Greuze en un contexto histórico, véase: Michael Levey y Wend Graf Kalnein, Art and Architecture of the Eighteenth Century in France, Pelican History of Art (Hardmondsworth, 1972), pp.144-49; las secciones dedicadas a pintura y escultura son de Levey. Cf. véase también el notable artículo de Willibald Sauerländer, «Pathosfiguren im Oeuvre des Jean-Baptiste Greuze», en G. Kauffman y W. Sauerländer, eds., Walter Friedlander zum 90 Geburstag: eine Festgabe... (Berlín, 1965), pp. 146-50. La Lecture de la Bible aparece interpretado según la devoción protestante en Edgar Munhall, «Greuze and the Protestant Spirit», Art Quaterley, 27 (1964), 5-8. Munhall también escribió y organizó el catálogo para la reciente exposición de Greuze, Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805 (Hartford, Wadsworth Atheneum; San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, y Dijon, Musée des Beaux-Arts; diciembre de 1976-julio de 1977.

[2] N.º 146 en el livret del Salón de ese mismo año.

[3] Levey, Art and Architecture, p. 47.

[4] Sentiments sur plusieurs des tableaux esposés cette année au grand sallon du Louvre (1775), p. 15; he consultado la única colección de críticas y textos relacionados con los Salones del siglo XVIII, reunidos por Mariette, Cochin y Deloynes, que actualmente se encuentran en el Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (que citaré como Deloynes Collection). Los Sentiments sur plusieurs des tableaux están firmados como D-p-te P.D.M; según Deloynes, su autor es [Abate Joseph] de La Porte, «proffeseur de mathématiques». Para el contenido de la Deloynes Collection, véase Georges Duplessis, Catalogue de la collection de pièces sur les beaux-arts imprimées et manuscrites recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Couchin et M. Deloynes... (París, 1881). Un reciente artículo sobre la crítica y críticos de 1759 basado en material de la Deloynes Collection es el de Hélène Zmijewska, «La Critique des Salons en

France avant Diderot», Gazzete des Beaux Arts, 6e pér., 76 (1970), 1-144. En este capítulo me he esforzado por transcribir literalmente las citas de los críticos del siglo XVIII.

[5] Podemos observar la persistencia de esta visión al comparar la obra de Louis Hautecoeur, Greuze (París, 1913) y la monografía de Brookner citada en la n. 1. Véase también Hautecoeur. «Le Sentimentalisme dans la peinture française de Greuze à David», Gazette des Beaux arts, 4e pér, 51 (1909), 159-176, 269-86. La distinción tendenciosa a priori entre las cualidades y valores «literarios» y «pictóricos» que todavía sigue siendo la piedra de toque de los estudios sobre arte del siglo XVIII. tiene su locus classicus en el excelente ensayo de los Goncourt sobre Greuze, donde encuadran a la vanguardia francesa de las décadas de 1860 y 1870 en una estética flaubertiana del arte por el arte. Este tipo de estética, que se basa en concepciones ahistóricas de la naturaleza o esencia de la pintura, no puede ser una guía fiable de la situación de la pintura francesa más allá de unos cien años antes.

[6] El OED define «absorption» como «la entrega completa o compromiso total de la mente o las facultades; y define «to absorb» como «estar entregado o absolutamente comprometido en la atención o las facultades». Esto coincide con la definición que ofrece Diderot en su artículo «Absorber», Encyclopédie (1751).

ABSORBER, ENGLOUTIR, synonymes. Absorber exprime une action générale à la vérité, mais successive, qui en ne commençant que sur une partie du sujet, continue ensuite & s'étend sur le tout. Mais engloutir marque une action dont l'effet général est rapide, & saisit tout à la fois sans le détailler par parties.

Le premier a un rapport particulier à la consommatin & à la destruction: le second, dit proprement quelque chose qui envellope, emporte & fait disparaître tout d'un coup: ainsi le feu absorbe, pour ainsi dire, mais l'eau engloutit.

C'est selon cette même analogie qu'on dit dans un sens figuré être absorbé en Dieu, ou dans la contemplation de quelque objet, lorsqu'on s'y livre dans toute l'étendue de sa pensée, sans se permettre la moindre distraction. Je ne crois pas qu' engloutir soit d'usage au figuré. (Œuvres complètes, V, 231-32).

[ABSORBER, ENGULLIR son sinónimos. Absorber expresa una atención general aunque sucesiva que, comenzando por una parte, continúa después afectando al todo. Pero engullir indica una acción cuyo efecto general es rápido y afecta a todo al mismo tiempo, sin diferenciarlo en partes.

El primer caso está relacionado concretamente con la consumción y destrucción, el segundo se refiere a algo que envuelve, que resbala y desaparece repentinamente. Así, el fuego absorbe, por asi decirlo, y el agua engulle.

Según esta analogía, podemos hablar en sentido figurado de estar absortos en Dios o en la contemplación de algún objeto cuando uno se entrega con toda su mente sin permitir ninguna distracción. No creo que engullir pueda utilizarse en un sentido figurativo].

[He traducido «engloutir» por engullir en vez de «engulf» (hundir) que es el término que utiliza Fried. Respecto a las traducciones de «to absorb» y «absortion» debo hacer unas puntualizaciones: en el caso del verbo he empleado la fórmula «estar absorto en» para mantener el sentido figurado que alude Diderot; pero en el caso del sustantivo, he preferido traducirlo por «ensimismamiento», y «ensimismado» cuando se trata de un adjetivo. Esto se debe a que el término «absorción» no tiene unas connotaciones figuradas tan claras en castellano como en francés o inglés, y que hablamos de alguien «absorto o embebido» en algo, pero no de «absorción», y menos de «embebimiento». Al sustantivar el verbo figurado se pierde el referente, y el significado metafórico puede no ser comprensible. En este sentido, creo que es preferible hablar de «pintura ensimismada» que de «pintura absorta», y de «ensimismamiento» que de «absorción» como, por otra parte, han hecho otros autores. N. T.].

[7] [Louis-Guillaume] Baillet de Saint-Julien, Lettre à un partisan du bon gout sur l'exposition des tableaux faite dans le grand sallon du Louvre le 28 aout 1775, p. 10. Atribuido por Mariette a Estève en la Deloynes Colection. La atribución actual es de Zmijewska, «La Critique des Salons», 139.

[8] N.º 60. Georges Wildenstein, Chardin, ed. revisada y ampliada por Daniel Wildenstein, trad. Stuar Gilbert (Greenwich, Conn., 1969), Cat. n.º 145.

[9] [Abate Marc-Antoine] Laugier, Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le marquis de V- [Vence]. (1753). pp. 42-3. Debemos reconocer la gran calidad de la crítica pictórica de Laugier, al igual que la de Grimm, aunque sea más conocido por sus teorías arquitectónicas: véase Wolfgang Herrmann, Laugier and Eighteenth-Century French Theory (Londres, 1962).

[10] [Gabriel Huquier], le fils, Lettre sur la expositiòn des tableaux au Louvre,avec des notes historiques (1753). pp. 27-8.

[11] N.° 59. Wildenstein, Chardin, Cat. n.° 225.

[12] [Abate] Garrigues de Froment, Sentiments d'un amateur sur l'exposition des tableaux du Louvre et la critique qui en a été faite (París, 1753). Citado en Georges Wildenstein. Chardin (París. 1933). p. 90.

[13] N.° 39, Wildenstein, Chardin, Cat. n.° 225.

[14] «Lettre sur l'exposition publique des ouvrages de l'Académie royale de peinture & de sculpture de France dans le salon du Louvre è Paris», Journal Encyclopédique. 15 octubre de 1759. p. 116.

[15] N.° 59, Wildenstein, Chardin, Cat. n.° 225.

[16] Jugement d'un amateur. p. 43.

[17] [Abate Jean-Bernard] Le Blanc, Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et sculpture, exposés au sallon du Louvre en l'anné 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture. A M. le président de B - [Bourbonne] (1753). p. 24.

[18] N.° 119.

[19] También debemos mencionar que el tema de la lectura aparece con bastante frecuencia en la obra de Greuze: por ejemplo, en su Le Retour de soy-même (ca. 1760. en paradero desconocido. grabado por Binet). La bonne Education (ca. 1760, grabado por Moreau e Ingouf a partir de un dibujo de Greuze) y Une petit Fille Lisant la Croix de Jésus (anunciado aunque nunca llegó a exponerse en el Salón de 1763, en paradero desconocido). De hecho, la actividad de la lectura, en alto o en silencio, se presenta en la pintura y crítica francesa de las décadas de

1750 1760 como el paradigma del ensimismamiento. Por supuesto, no todas las representaciones de la lectura de aquellos años tuvieron este significado.

[20] Al estudio pionero de Louis Réau, «Carle Vanloo (1705-65), Archives d'el art français. nouv.pér.. 19 (1938). 9-96. le ha sucedido recientemente el catálogo –un auténtico catalogue raisonné de la obra del artista– de Marie Cathérine Sahut para la exposición. Carle Vanloo. premier peintre du roi (Nice. 1705-. París. 1765) (Niza, Musée Chéret; Clermont-Ferrand, Musée Bargoin; Nancy, Musée des Beaux-Arts: enero-agosto de 1977). Véase también: Levey. Art and Architecture, pp. 17-19; y dos catálogos de exposición de Pierre Rosenberg, French Master Drawings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. trad. Catherine Johnston (Toronto, Art Gallery of Ontario; Ottawa, National Gallery of Canada: San Francisco. California Palace of the Legion of Honor: Nueva York, New York Cultural Center, septiembre de 1972-mayo de 1973, pp. 216-18; y The Age of Louis XV: French Painting 1715-1774. trad. J. Patrice Marandel y Susan Wise (Toledo, Toledo Museum of Art; Chicago, Art Institue of Chicago; Ottawa. National Museum of Canada, octubre de 1975-mayo de 1976). pp. 76-7.

[21] N.º 4.

[22] La serie de San Agustín se encuentra entre los proyectos más importantes de la obra de madurez de Van Loo. Las seis obras se encuentran hoy en día en su localización original. el coro de la Iglesia de Notre Dame-des-Victoires de París. una de las «Augustis reformés, dits Petis-Péres» (Sahut, Carle Vanloo, p. 61). Para esta serie de San Agustín y otras obras relacionadas, véase: Sahut, Cat. n.ºs 105, 106, 112, 113, 114, 120, 132, 151, 152 y 153. Posiblemente, debamos interpretar la serie en el contexto de la controversia jansenista de aquellos años, pues Agustín era el santo patrón del Jansenismo. Para esta controversia y su "dénoument", véase: Dale Van Kley, The Jansenists and the Expulsion of the Jesuits form France, 1757-1765 (New Haven, 1975).

[23] Respecto a las circunstancias históricas del debate, véase: Peter Brown, Augustine of Hippona (Londres, 1967), pp. 330-34. El debaté duró tres sesiones, de las que nos ha llegado gran parte del registro «taquigráfico». Varios detalles del cuadro sugieren que Van Loo se esforzó en representar el tema con precisión histórica. Por ejemplo, Brown explica que Marcelino, profano en el tema, al ver que los obispos donatistas se negaban a tomar asiento, tampoco se sentó ante su presencia (p. 333). Presumiblemente, el cuadro de Van Loo representa la tercera sesión, la del 8 de junio del 411, cuando Agustín «con la causa cristiana en sus

manos... respondía, de pronto, al manifiesto cuidadosamente preparado de los donatistas» (p. 334).

[24] Jugement d'un amateur, pp. 13-14. Pero véase también la crítica de La Font de Saint-Yenne. Sentiments sur quelques ouvrages de peinture. sculpture et gravure écrits à un particulier en province (1754; reed. en Ginebra, 1970), pp. 15-18.

[25] Observations sur les ouvrages. p. 8.

[26] Jugement d' un amateur, p. 12.

[27] [Jacques] Lacombe, Le Salon, en vers et en prose ou jugement des ouvrages exposés au Louvre en 1753, p. 12.

[28] Coor. litt., II, 281. Sin embargo, entre los críticos de la época, a Grimm no le gustaba la acción del tercer secretario: «Il aurait été bien plus hardi de le mettre dans la même attitude que les deux autres: et c'est peutêtre une faute de nous distraire, par le mouvement qui est dans cette figure, de l'attention que nous devons aux principales» [Hubiera sido mucho más audaz ponerle en la misma actitud que los otros dos; y podía haber sido un defecto que nos distrajera, por su movimiento, de la atención que prestamos a los protagonistas] (ibid.).

[29] Jugement d'un amateur, p. 15.

[30] Ibid., pp. 14-15.

[31] Ibid., p. 14.

[32] Ibid., p. 15.

[33] Ibid.

[34] Respecto a las tendencias en Inglaterra, véase: Ronald Paulson, «The Pictorial Circuit and Related Structures in 18th Century-England», Peter Hughes y David Williams, eds. The Varied Pattern: Studies in the 18th Century (Toronto, 1971), pp. 165-87; e ídem, Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century (Cambridge Mass., 1975). No puede afirmarse que haya una diferencia importante entre la predilección británica por las respuestas múltiples, diversas e inconmensurables a un objetivo o acontecimiento principal – véase en particular los capítulos «The Poetic Garden», «The Conversation Piece» y

«Wright of Derby» en Emblem and Expression – y la preocupación francesa por el ensimismamiento.

[35] Jugement d'un amateur, pp. 11-12.

[36] En Jugement d'un amateur. Laugier escribe: «Enfin c'est de l'expression qu'on demande. Un Tableau sans expression est un corps sans ame. Il n'y a que l'expression qui plaise. qui intéresse. qui attache. C'est là le but essentiel à quoi tout le reste doit se rapporter. Il faut que tout serve à l'expression, que tout lui céde. que tout lui soit sacrifié» [Finalmente. la expresión es necesaria. Un cuadro sin expresión es como un cuerpo sin alma. Sólo la expresión nos complace, nos interesa. nos embelesa. Es el elemento esencial con el que todo lo demás debe estar relacionado. Es necesario que todo esté al sevicio de la expresión, que se someta a ella. que se sacrifique por ella] (p. 66).

[37] N.º 14.

[38] Lettre à un partisan du bon gout. pp. 3-4.

[39] Marigny criticó otro tableau de prédication pintado por estas fechas, St. Thomas prêchant aux Indiens (en paradero desconocido). de Joseph-Marie Vien. en unos términos que demuestran que el interés por los estados ensimismados no fue comprendido ni apreciado de forma universal. En palabras de Vien. citadas por un autor del siglo XIX que tuvo acceso a los escritos autobiográficos del pintor (que desde entonces han desaparecido):

[Marigny] ne trouvait pas les expressions des différentes figures assez variées; il me reprocha que presque tous les auditeurs avaient l'attention portée sur le prédicateur, et il ajouta que M. Coypel aurait plus varié les sentiments des personnages. Alors, prenant fermement la parole, je lui dis: «Je croyais, monsieur le marquis, que le sermon du prédicateur devait être assez bon pour que les Indiens y fissent attention». (François Aubert, "Joseph-Marie Vien", Gazette des Beaux-Arts, 1er pér., 22 [1867], 506).

[Marigny no encontró una variedad expresiva suficiente en las diversas figuras. Se quejaba de que casi todos los que aparecen escuchando están totalmente

atentos al predicador, y añadió que M. Coypel habría introducido una gran variedad de expresiones. Así, hablando con franqueza, le dije: «Marqués, creo que el sermón del predicador debió ser lo suficientemente bueno como para que los indios prestaran atención»].

La respuesta de Vien demuestra claramente el predominio de un interés por el ensimismamiento. Por razones obvias, los tableaux de prédication se prestan especialmente bien a la representación del ensimismamiento. Parece que la obra canónica de este género para los pintores y críticos franceses fue, Prédication de Raymond Diocrès, de Le Sueur (fig. 22), que por entonces estaba en la Chartreuse de París y actualmente se encuentra en el Louvre. Podemos decir que la obra que culmina este nuevo interés en los tableux de prédication es el St. Denis prêchant la foi en France, de Vien (Salón de 1767; fig. 46), que analizaremos en el tercer capítulo de este estudio.

Podemos citar un ejemplo más del desconcierto que experimentaron algunos críticos ante las composiciones extremadamente ensimismadas. Jacques Gautir d'Agoty escribe, al analizar el Sacre de St. Agustin de Van Loo, expuesto en el Salón de 1752: «J'aurois voulu qu'il y eût moins de têtes posées de profil, surtout sur le devant, & que quelques-unes, essentiellement les jeunes, fussent moins tournées vers l'action pour trancher la Composition». [Me gustaría que hubiese menos cabezas de perfil, sobre todo en el primer plano, y desearía que algunas de ellas, especialmente las de los jóvenes, no estuvieran tan volcadas en la acción, para añadir algo de contraste a la composición] («Observations III. Sur les tableaux exposés dans le salon du Louvre au mois d'Août 1751», Observations sur l'Histoire Naturelle, sur la Physique et sur la peinture... Année 1752; p. 45; citado por Sahut, Carle Vanloo, p. 63).

[40] N.º 13.

[41] Lettre à un partisan du bon gout. p. 4.

[42] N.º 6. Sahut, Carle Vanloo, Cat. n.º 133.

[43] Véase, por ejemplo. Le Blanc. Observations sur les ouvrages. p. 10: Laugier. Jugement d'un amateur, pp. 17-18; Garrigues de Froment, Sentimens d'un amateur. pp. 8-9: y Huquier. Lettre sur l'exposition des tableaux. p. 10.

[44] N.° 18. Sahut, Carle Vanloo, Cat. n.° 147.

[45] N.° 5. El cuadro se titula Une lecture en el livret del Salón (Sahut. ibid.. Cat. n.° 174). A veces se ha creído que la Lecture espagnole fue pintada en 1761, ya que no se expuso hasta ese año. Pero parece más probable. tal y como afirma Réau («Carle Van Loo», p. 42), que el cuadro fuese pintado casi al mismo tiempo –o poco después– que la Conversation espagnole. Esto parece deducirse de las puntualizaciones que Diderot dirige a Grimm en su discusión sobre la Lecture espagnole. en su Salon de 1761: «Il y a longtemps que le tableau de notre amie madame Geoffrin, connu sous le nom de la lecture, est jugé pour vous». [Hace tiempo que el cuadro de nuestra amiga Mme. Geoffrin. conocido como la Lectura ha sido estimado por Vd]. (Salons, I, 110).

[46] Cf. La descripción de la Lecture espagnole por el Abate de La Garde. Observations d'une societé d'amateurs, sur les tableaux exposés au salon cette anné 1761 (París. 1761). pp. 10-11. Originalmente. apareció como un artículo del mismo título en el Observateur littéraire de La Porte. Respecto a la atribución a de La Garde. véase Seznec y Adhémar, eds.. Salons. I. 76. Cf. también. el comentario de Diderot sobre la Lecture espagnole, que incluye la siguiente crítica: «Quant à la gouvernante qui examine l'impression de la lecture sur ses jeunes élèves... elle està merveille: seulement j'aimerais meiux que son attention n'eût pas suspendu son travail. Ces femmmes ont tant d'habitude d'èpier et de coudre en même temps, que l'un n'empêche pas l'autre». [En cuanto a la gobernanta que analiza la impresión que causa la lectura en sus jovenes estudiantes... es maravillosa; mi única reserva, es que hubiera preferido que su atención no interrumpiera su trabajo. Estas mujeres están tan acostumbradas a espiar y coser al mismo tiempo que lo uno no previene lo otro] (ibid., 110). La novela que el joven lee en voz alta es Zayde. de Mme. Lafayette (1670). que Grimm (amigo de Van Loo) estudia con cierto detalle en el Corr. litt, 15 de mayo de 1755. III. 28-31. Este dato corrobora la fecha de la Lecture espagnole a mediados de la década de 1750.

[47] Es posible que La Conversation espagnole sea el primer intento de una estrucura de este tipo. Grimm describe la obra como sigue:

M. Carle Van Loo a fait pour le cabinet de Mme Geoffrin un tableau qui a réuni les suffrages des tous les connaisseurs, et qui est regardé comme le meilleur

ouvrage que nous ayons de ce peintre. Ce tableau, ordonné par Mme Geoffrin et exécuté sous ses yeux, représente une comtesse flamande, veuve, qui tient un papier de musique et qui chante. Derrière son fauteuil on voit la soubrette qui l'accompagne de la guitare. A côté d'elle, on voit sa fille qui tient le bras gauche de sa mère dans le siens. Devant la comtesse vous voyez son amant qui arrive; elle fixe sur lui les plus beaux yeux du monde, et on voit le papier de musique lui échapper de la main. (Corr. litt., II, 410-11).

[M. Carle Van Loo ha pintado un cuadro para Mme. Geoffrin que ha obtenido una aprobación unánime de los expertos y que ha sido considerado como la mejor obra que tenemos de este pintor. El cuadro, encargado por Mme. Geoffrin y realizado ante sus propios ojos, representa a una condesa flamenca, una viuda, que sostiene una partitura mientras canta. Detrás de su sillón, una doncella la acompaña con la guitarra. Cerca de la condesa, vemos a su hija que entrelaza el brazo izquierdo de su madre con los suyos. En frente de la condesa, podemos ver que llega su amante. Ella le dedica la mirada más bella del mundo, y casi podemos ver caer la partitura de su mano].

Podemos encontrar cierto paralelismo entre la acción que describe el texto y la representación del ensimismamiento en el grupo de notarios de La Dispute de St. Agustin contre les Donatises: la condesa y la soubrette están tocando música (una actividad ensimismada), la soubrette continúa con su actividad como si no viera nada más; pero la condesa ha dejado de cantar o está a punto de hacerlo y mira con adoración a su amante mientras que, según Grimm, casi deja caer la partitura de su mano –otro ejemplo de representación pictórica de ese comportamiento involuntario que tanto atraía a Van Loo y sus contemporáneos–. Sin embargo, a pesar de este paralelismo, La Conversation espagnole presenta alguna debilidad o inconsistencia importantes como imagen del ensimismamiento, si es que fue concebida como tal.

[48] N.º 163.

[49] Un breve análisis sobre Vien, y que subraya la importancia de L'Ermite endormi, véase: Levey, Art and Architecture, pp. 122-3. Véase también Jean Locquin, La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785 (París, 1912), pp. 190-

8. L'Ermite endormi fue pintado en Roma alrededor de 1750 (ver n. 57, más adelante).

[50] Véase, por ejemplo, las observaciones de La Font de Saint-Yenne, Sentiments sur quelques ouvrages. pp. 46-8. Locquin atribuye gran parte del éxito del cuadro a, «l'impression de sincérité frustre, de réalisme sans apprêt, presque brutal, pour l'époque, qui s'en dégage» [la impresión de sinceridad plena, de realismo sin afectación, casi brutal para la época, que despide la obra] (La Peinture d'histoire, p. 191).

[51] Jugement d'un amateur, p. 59.

[52] Sentiments sur quelques ouvrages, p. 46.

[53] Lettre sur l'exposition des tableaux, pp. 46-7.

[54] [Pierre] Estève, Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand sallon du Louvre le 25 août 1753, p. 6.

[55] [Jacques] Gautier d'Agoty, «Des Extraits faits dans quelques ouvrages pèriodiques, concernant l'exposition des tableaux de cette année 1753», Observations sur l'Histoire Naturelle, sur la Physique et sur la Peinture (1753), II, Parte I, p. 6.

[56] Sentiments sur quelques ouvrages, p. 48. Podemos ver calaveras y violines juntos en las vanitas del siglo XVIII, así como en diversos cuadros de vanitas con figuras. Por supuesto, el tema de la vida eremita está íntimamente relacionado con el de la futilidad de los placeres mundanos (véase A. P. de Mirimonde, «Les vanités à personnages et à instruments de musique», Gazette des Beaux-Arts, 6e pér., 92 [1978], 115-30). Sin embargo, la cuestión es si los significados que analiza Mirimonde estaban realmente presentes en L'Ermite endormi tanto para Vien como para su público. Las respuestas de los críticos, así como el análisis de Vien sobre la génesis del cuadro (ver n. 57), sugiere que no era así.

[57] Aubert nos ofrece el siguiente estudio de la génesis de L'Ermite endormi, una vez más, citando a Vien:

[Vien] avait beaucoup cherché dans Rome des têtes pouvant lui servir de modèles pour ses divers personnages. Un jour, en se promenant hors les portes, il avait rencontrĕ un ermite qui lui convenait parfaitement: celui-ci avait, consenti à le suivre et à se tenir pendant quelque temps à sa disposition. Comme il aimait beaucoup la musique, un pensionnaire lui avait fait présent d'un violon dont il raclait après le déjeuner et dans les moments de repos que le peintre lui laissait. Un jour, pendant qu'il écorchait ses airs, Vien se mit à peindre un pied aprĕs lui; au bout de quelque temps, Vien n'entendant plus le violon, lève les yeux et voit le modĕle endormi, son violon et sa main reposant sur son genou. «Je quitte à l'instant ma palette; je prends du papier et un crayon et je fais un dessin de toute cette figure qui était vraiment pittoresque. A son réveil, je lui montrai mon dessin: Ah! s'écriat-il, que cela ferait un beau tableau!–Eh bien, lui dis-je, nous voici à l'époque du carnaval; il n'aura pas lieu, parce que l'année prochaine est l'année sainte (1751); si vous voulez, notre divertissement sera de faire ce tableau.» En huit jours L 'Ermite endormi était terminé. («Joseph-Marie Vien», 285).

[En Roma, [Vien] buscaba continuamente alguna cabeza que pudiera servirle como modelo para sus diversos personajes. Un día, mientras caminaba por el exterior de las puertas de la ciudad, se encontró con un eremita que encajaba perfectamente. El eremita accedió a ir con él y estar a su disposición durante un tiempo. Como amaba la música, un penssionaire le había ofrecido un violín que podría tocar después de comer y durante los momentos de descanso que le permitiese el pintor. Un día, mientras el eremita estaba tocando sus melodías, Vien comenzó a pintar un pie tomándole como modelo. Después de algún tiempo, y al no escuchar el sonido del violín, Vien alzó la mirada y vio a su modelo dormido, el instrumento había resbalado hasta su rodilla. "Tomé inmediatamente mi paleta, papel y un pincel, e hice un dibujo de toda la figura, que era realmente pintoresca". "Cuando despertó, le mostré mi dibujo". "¡Oh, qué bello cuadro se podría hacer!", exclamó. "Bien", le dije, "es época de carnaval, pero no podrá celebrarse porque el próximo año es santo" (1751). "Si lo desea, podremos divertirnos haciendo este cuadro". En ocho días L'Ermite endormi estaba acabado].

[58] Diderot establece una relación entre sueño y ensimismamiento en su artículo.

«Animal», en el primer volumen de la Encyclopédie (1751). Diderot señala que el alma está sometida a una especie de inercia.

en conséquence de laquelle elle resterait perpétuellement appliquée à la même pensée, peut-être à la même idée, si elle n'en était tirée par quelque chose d'extérieur à elle qui l'avertit, sans toutefois prévaloir sur sa liberté. C'est par cette dernière faculté qu'elle s'arrête ou qu'elle passe légèrement d'une contemplation à une autre. Lorsque l'exercice de cette faculté cesse, elle reste fixée sur la même contemplation; & tel est peut-être l'état de celui qui s'endort, de celui même qui dort, & de celui qui médite très profondément. S'il arrive à ce dernier de parcourir successivement différents objets, ce n'est point par un acte de sa volonté que cette succession s'exécute, c'est la liaison des objets mêmes qui l'entraîne; & je ne connais rien d'aussi machinal que l'homme absorbé dans une méditation profonde, si ce n'est l'homme plongé dans un profond sommeil. (Œuvres complètes, V, 390).

[por lo que, en consecuencia, puede dedicarse perpetuamente a un mismo pensamiento, quizá a una misma idea, si no la distrajera algo externo que, sin embargo, no acaba con su libertad. Gracias a esta última facultad, el alma se detiene o pasa suavemente de una forma de contemplación a otra. Cuando cesa el ejercicio de esta facultad, el alma permanece fija en la misma contemplación: y éste, quizá sea el estado de alguien que se adormece, incluso de alguien que duerme, y también de aquel que medita profundamente. Si este último parece que llega a ese estado mediante la contemplación sucesiva de varios objetos, no es por un acto de propia voluntad, sino que las relaciones entre los propios objetos le inducen a ello. Quizá haya un estado más mecánico que el de un hombre absorto en la meditación, el de un hombre sumido en un profundo sueño].

En general, debemos señalar que el sueño como condición vital aparece en Francia como un tema de historia natural precisamente en este momento. En el Corr. litt del 1 de octubre de 1753, Grimm analiza el cuarto volumen de la Histoire naturelle de Buffon, recientemente publicado. En concreto, elogia su

«Discours sur la nature des animaux»:

«L'animal, dit M. de Buffon, a deux manières d'être: L'état de mouvement et l'état de repos, la veille et le sommeil, qui se succèdent alternativement pendant toute la vie.» Voilà tout le plan de son discours. Cette division paraît d'abord ordinaire, commune, à portée de tout le monde: mais elle est de ces vérités qui, plus elles sont simples et lumineuses, plus elles sont du ressort du génie seul. Tout le monde est tenté de dire: «J'aurais envisagé cet objet sous ce point de vue». En y réfléchissant un peu, et surtout en voyant le plan admirable que M. de Buffon a tiré d'après cette seule idée, on voit que cette idée ne peut être que d'un homme de génie. Le sommeil, qui paraît être un état purement passif, une espèce de mort, est donc au contraire le premier état de l'animal vivant et le fondement de la vie: ce n'est pas una privation, un anéantissement, c'est une manière d'être, une façon d'exister tout aussi réelle et plus générale qu'aucune autre. C'est par le sommeil que commence notre existence; le foetus dort presque continuellement, et l'enfant dort beaucoup plus qu'il ne veille. Tout ce que notre auteur dit sur ce sujet est admirable. (II, 287-88).

[«El animal dice M. de Buffon, ... tiene dos formas de estar: el estado del movimiento y el estado de reposo, caminar y dormir, que se suceden alternativamente a lo largo de su vida». Esta es la tesis de todo su discurso. En principio, esta división podría parecer vulgar, un lugar común, algo que todo el mundo sabe. Pero esta es una de esas verdades que, cuanto mayor es su sencillez y luminosidad, más propias son del genio. Todos nos vemos tentados a decir: "yo también lo habría visto así". Tras reflexionar y, sobre todo, después de conocer el admirable discurso elaborado por M. de Buffon en base a esta única idea, nos damos cuenta de que sólo podía haber sido concebida por un hombre de genio. El sueño, que parece un estado absolutamente pasivo, una especie de muerte es, por el contrario, el estado original del ser, una forma de existencia tan real y más universal que cualquier otra. Con el sueño comienza nuestra existencia. El feto duerme casi continuamente, y el niño duerme mucho más de lo que está despierto. Todo lo que dice nuestro autor sobre este tema es admirable].

Las reflexiones de Grimm son en realidad una serie de citas de Buffon. Los sueños son el epítome de la naturaleza animada del acto de dormir, y el interés especial y la sensibilidad hacia los estados de ensoñación que vemos en los escritos de Diderot y en los cuadros de Fragonard indican ese interés por el sueño que he tratado de caracterizar. Cf. mi análisis de Corésus et Callirhoé en el tercer capítulo de este libro.

[59] N.° 8. Sahut, Carle Vanloo, Cat., n.° 129.

[60] Sentiments d'un amateur, p. 12.

[61] N.° 147.

[62] N.° 105.

[63] «Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au salon cette année 1759». Observateur littéraire (1759). Tomo IV. p. 184. La atribución a La Porte es de Seznec y Adhémar, eds., Salons, I, 32.

[64] «Lettre sur l'exposition publique», p. 118.

[65] N.° 103. El título completo de este cuadro en el livret oficial es Un Tableau répresentant le Repos, carácterisé par une Femme qui impose silence à son fils, en lui montrant ses autres enfans qui dorment. Tal y como puede verse por el título, el comportamiento perturbador del hijo mayor contrasta con el sueño de los otros niños, una táctica que recuerda a los contrastes que subrayan la ensimismamiento en el La Lecture de la Bible, St. Agutin clevant, St. Agustin par saint Ambroise y La Lecture espagnole. En este ejemplo, sin embargo, la esencia del contraste –que el niño más pequeño puede despertarse fácilmente– produce la consciencia de que el sueño no es una condición «absoluta» o «universal» como la muerte, sino un estado en el que uno, por así decirlo, queda simplemente "sumido". Cf. la descripción de Le repos de los críticos del Journal Enciclopédique, ibid., pp. 117-8.

[66] N.os 112 y 114, respectivamente. El título completo de Oefs cassés aparece en el livret como, Une Mère grondant un jeune homme pour avoir renversé un panier d'oeufs que sa servante apportoit du marché. Un enfant tente de raccommoder un oeuf cassé. Las connotaciones sexuales del cuadro son evidentes; cf. Brookner, Greuze, pp. 97-8. Brookner también cita determinadas fuentes flamencas de La Tricoteuse endormie (p. 100), Le Repos (ibid.) y Oeufs

cassés (pp. 97-8).

[67] Sobre la reacción anti-rococó véase. por ejemplo: Rémy G. Saisselin. «Neo-classicism: Virtue, Reason and Nature», en el catálogo de exposición, Neo-Classicism: Style and Motif (Cleveland. Museum of Modern Art. 1964). pp 1-8: James A. Leith, The Idea of Art as Propaganda in France, 1750-1799 (Toronto, 1965). pp. 7-10: Robert Rosenblum. Transformations in Late Eighteenth Century Art (Princeton, 1967) passim; y Hugh Honour, Neo-Classicism (Hardmondsworth y Baltimore. 1968). pp. 17-32.

[68] Véase La Font de Saint-Yenne, Réflexions sur quelques causes de l'ètat présent de la peinture en France (La Haya. 1747: reed. Ginebra. 1970). pp. 74-6.

[69] Ambos están registrados con el n.º 10 en el livret. Para más información, véase Alexandre Ananoff. François Boucher (Lausanna y París. 1976). II. 108-115. Cat. n.ºs 422 y 423. Véase también la discusión de Levey sobre estos cuadros en Art and Architecture. pp. 113-114.

[70] Lettre à un ami, p. 2.

[71] Ibid.

[72] Sentiments sur quelques ouvrages, p. 38.

[73] Ibid.. p 39.

[74] Salons, II, 76.

[75] Cf. sobre esta relación, véase la propuesta de Diderot en el Corr. litt del 15 de septiembre de 1775, de seis escenas para adornar un tabatière en esmalte, que debían ser realizadas por Durand. El tema del conjunto pictórico sería «L'Ecole des amours» (La Escuela de amorcillos). La primera escena, que debía aparecer en el frente del tabatière. aparece descrita como sigue:

Mercure leur donne leçon en présence de leur mère. Les uns s'exercent à écrire sur des rouleaux, les autres lisent, tous étudient et recordent leurs leçons. La scène est un paysage. Vénus est assise. Elle tient un fouet de roses sur ses genoux; elle paraît attentive et résolue à châtier ceux dont le maître sera

mécontent. Mercure est assis sur un tronc d'arbre. Il donne leçon à un de ses écoliers, et lui marque ses lettres avec un stylet sur un rouleau posé sur ses genoux. L'Amour écolier a l'index de la droite sur le rouleau vers le bout du stylet de son maître. Mais au lieu de faire attention à ses lettres, le petit libertin s'occupe, de la main gauche, à tirer les cheveux à un de ses petits frères, qui est à sa portée, et détache son talon dans le derrière à un autre qui en est presque culbuté. le maître a les yeux sur le rouleau, l'écolier les a sur le visage du maître. (III, 95).

[Mercurio enseña a los amorcillos en presencia de su madre. Algunos escriben sobre rollos de pergamino, otros están leyendo y todos estudian y aprenden la lección. La escena es un paisaje. Venus está sentada y sostiene un ramo de rosas en su regazo. Parece atenta y dispuesta a castigar a aquellos que no hagan caso de su maestro. Mercurio está sentado sobre el tronco de un árbol. Está dedicado a uno de sus estudiantes, escribiéndole sus cartas con una pluma en un rollo sobre su regazo. El alumno señala a la derecha del pergamino, cerca de la pluma de su maestro. Pero, en vez de prestar atención a sus cartas, el joven libertino se entretiene tirando del pelo con su mano izquierda a uno de sus hermanos pequeños que está a su alcance, y propinando a otro una patada en el trasero que casi le hace caer sobre sus rodillas. El maestro mira al pergamino, el estudiante mira el rostro de su maestro].

A pesar de su carácter rococó, esta concepción pictórica es propia de la pintura ensimismada, y puede ser un ejemplo del tipo de escena que Diderot buscaba en vano en el arte de Boucher.

[76] Para estas obras, véase Marc Sandoz. «La chapelle Saint-Grégoire de l'église Saint-Louis-des-Invalides: les dessins et esquisses de Carle Van Loo et les peintures jusqu'ici méconnues de Gabriel-François Doyen». Gazette des Beaux-Arts, 63, pér., 77 (1971) 129-44; y Sahut, Carle Vanloo Cat. n.os 180, 218-23.

[77] Los once bocetos aparecen numerados en conjunto con el n.º 4 en el livret del Salón.

[78] Salons, II, 70-1.

[79] Ibid., 76.

[80] Con esto no quiero decir que Boucher fuera indiferente al nuevo énfasis en los valores y efectos ensimismados, ni que ninguno de sus cuadros pudiera satisfacer las nuevas exigencias. Por ejemplo, su Sommeil de l'enfant Jésus, expuesto en el Salón de 1759 (que no apareció en el livret) y que actualmente se encuentra en el Museo Pushkin (Ananoff, François Boucher, II, 173-4, Cat. n.º 498) aparece descrito de la siguiente manera en el Observatérur Littéraire: «Il représente une Vierge contemplant, avec un sainte & agréable joye, l'Enfant Jésus pendant son sommeil, tandis qu'elle impose silence au petit Saint Jean, dont les transports innocents pourroient troubler ce divin repos» [representa a la Virgen velando el sueño del niño Jesús con una santa alegría encantadora. Hace callar al joven San Juan, cuyas inocentes travesuras podrían interrumpir el divino descanso] (Tomo IV, p. 108). El cuadro de Boucher es equivalente temáticamente, y también en intenciones e intereses, a Le Répos de Greuze, expuesto en el mismo Salón. Véase también la descripción de La Nativité de Boucher, expuesta en el Salón de 1750 y actualmente en el Musée des Beaux-Arts, Lyon (Ananoff, II, 38-9, Cat. n.º 340), de Baillet de Saint-Julien, en Lettre sur la peinture, à un amateur (Ginebra, 1751; citado por Ananoff, I, 48). (Pero cf. la crítica de esa descripción por el autor de la «Réponse de l'amateur à la première lettre sur la peinture», citada también por Ananoff, ibid.).

[81] «Gravure», Mercure de France (noviembre de 1757), p. 157. El tema del cuadro procede del Toxaris de Luciano, un diálogo sobre la amistad: Eudamídas, ciudadano de Corinto y hombre muy pobre, dijo su última voluntad en el lecho de muerte, según la cual dejaba a dos amigos el cuidado de su madre y su hermana, que ambos aceptaron. El texto del Mercure de France continúa: «Ce grouppe, qui dit précisément ce qu'il faut... se lie naturellement à un autre, dont les expressions vont droit au coeur. Il est formé de la mère du mourant, & de la fille. La premiére assise sur le pied du lit, & baignée de ses larmes, soutient sur ses genoux sa fille abbatue sous les poids de sa douleur» [Este grupo, que expresa precisamente lo que debe expresar... se vincula naturalmente a otro, cuya expresión llega directamente al corazón. Éste consiste en la madre y la hija del moribundo. La primera, sentada al pie de la cama y bañada en lágrimas, sostiene a la niña en su regazo, abatida por el peso de su dolor] (ibid., pp. 157-8). En un sentido amplio, la madre e hija del moribundo pueden ser interpretadas como personajes ensimismados en su dolor. Pero, a comienzos de la década de 1760, los pintores franceses empezaron a explotar progresivamene las emociones extremas como vehículo de ensimismamiento, y vieron en la representación de la

madre de Poussin un modelo de lo que estaban intentando hacer. Le Testament d'Eudamidas. comprado por el Conde Moltke y trasladado a Dinamarca en 1759. está expuesto actualmente en el Museo estatal de arte de Copenhague. Otros estudios sobre este cuadro que subrayan su relacción con el pensamiento estoico. véase Walter Friedleander, Nicolas Poussin: A New Aproach (Nueva York, n.d), p. 168. il. 35: y Anthony Blunt. Nicolas Poussin. The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts, 1958 (Nueva York, 1967), pp. 166, 306, il. 224. El artículo del Mercure de France anuncia la edición de un grabado de Marcenay de Ghuy sobre una copia a gouache del lienzo de Poussin. El gouche y el grabado son comparados con el original en. Richard Verdi. «Poussin's Eudamidas: Eighteenth-Century Criticism and Copies», Burlingon Magazine, 113 (1971), 513-17. En una fecha tan temprana como 1758. Diderot cita a la madre e hija por su pathos en su Discours de la poésie dramatique, p 276.

Hay otro ejemplo de la adaptación de Le Testament d'Eudamidas por un pintor francés de finales del siglo XVIII que merece especial atención. Hasta donde tengo conocimiento, nunca se ha señalado hasta qué punto está en deuda la composición de David en el Serment des Horaces con el Eudamidas. Si la primera presenta una separación físca y emocional entre el grupo principal de hombres que lleva a cabo el juramento y el grupo subsidiario de mujeres en duelo, la segunda obra presenta una separación análoga de grupos que subraya el ensimismamiento de cada uno de ellos en sus actividades y estados mentales respectivos. Pero, en la misma medida en que el Eudamidas fue considerado por el comentarista del Mercure y otros autores incluyendo Diderot como una obra de gran unidad, la adaptación de esta composición «dividida» de Poussin en los Horacios de David y otros cuadros de la década de 1780 (e.g. el Sócrates), no debería interpretarse como un deseo de romper esta unidad. Al contrario, David parece haber encontrado en el Eudamidas la inspiración para un nuevo ideal de unidad pictórica más enfático o enérgico. Según este ideal, el carácter discreto, realista y aisaldo de las figuras principales y/o grupos de figuras produce una integración más clara y esquemática de estos mismos personajes en un tableau único, de tamaño natural y gran dramatismo. (Analizaremos con detalle la función de la idea de unidad en los escritos de Diderot y sus contemporáneos en el capítulo II de este libro).

[82] Uno de los primeros estudios sobre la serie de San Bruno es el de J[ean]-B[aptiste] de la Curne de Sainte-Palaye, Lettre a M. de B. [Bachaumont] sur le bon gôut dans les arts et dans les lettres (París. 1751). La Curne compara de forma sugerente la extrema sencillez y ausencia de artificio o exageración –en

una palabra, la ingenuidad– de los cuadros de Le Sueur, donde «quelques pieux Solitaires debout. à genoux. ou dans d'autres attitudes. chacun conformément à la situation de son ame, dans la méditation, dans la prière, dans des exercices intérieurs de pénitence ou de dévotion» [algunos píos monjes de clausura permanecen de pie, se arrodillan o están en otras posiciones, cada uno según el estado de su alma. en meditación. en oración. en ejercicios interiores de penitencia o devoción] con las figuras de un vaso etrusco que perteneció a su amigo Bachaumont (pp. 7-8). Véase también las observaciones de Diderot en su Salon de 1759 (Salons, I, 64) sobre los cuadros de Le Sueur en la Chartreuse, y sobre La Prédication de Raymond Diocrés en su Salon de 1761 (ibid., 117-8). Los cuadros de San Bruno son analizados por Gabriel Rouchès, Eustache le Sueur (París. 1923). pp. 77-92.

[83] Diderot escribe en su Salon de 1765 sobre un cuadro titulado, L'Etude, de Deshays, recientemente fallecido:

C'est une femme assise devant une table. On la voit de profil. Elle médite; elle va écrire. Sa table est éclairée par un oeil-de-boeuf. Il y a autour d'elle des papiers, des livres, un globe, une lampe. La tête n'est pas belle, mais elle est bien coiffée. Son linge tombe à merveille de dessus les épaules de la figure, et ce négligé est d'esprit. Ce tableau ne vous mécontentera pas, si vous ne vous rappelez pas la Mélancolie du Feti. (Salon of 1765, n.º 35; Salons, II, 99).

[Muestra a una mujer sentada ante una mesa. Se la ve de perfil, meditando y a punto de escribir. Su mesa está iluminada por un oeil-de-boeuf. A su alrededor vemos papeles, libros, un globo, una lámpara. Su cabeza no es bella, pero su pelo está bien peinado. La ropa cae maravillosamente desde los hombros de la figura, y esta casualidad es inteligente. El cuadro no les desagradará en la medida en que no les recuerde a la Melancolía de Feti].

[84] Para un análisis de las interpretaciones de Diderot (y otros) de esta obra. véase el capítulo III de este libro.

[85] La edición del grabado de Surugue fue anunciada en el Mercure de France.

marzo de 1755, pp. 152-3. La descripción del cuadro dice: «Il représente un autre Philosophe [Surugue ya había grabado un cuadro similar con el título de Philosophe en méditation] assis devant une table tout proche d'une fenêtre, d'ou vient la lumière qui éclaire le sujet: l'attitude attentive de la tête & des mains jointes posées sur ses genoux, font voir qu'il est absorbé, pour ainsi dire, par la contemplation de quelque idées abstraite» [representa a otro filósofo sentado ante una mesa, cerca de una ventana por donde entra la luz que ilumina la figura; la actitud atenta de su cabeza y sus manos, entrelazadas sobre el regazo, revela que está absorto, por así decirlo, en la contemplación de alguna idea abstracta] (p. 152).

[86] Edición anunciada en el Mercure de France, agosto de 1775, pp. 210-11. El anuncio incluye las siguientes observacioens: «La singularité qui souvent a déterminé Rembrandt dans ses pensées, l'a fait écarter ici du texte de l'Ecriture pour transformer le jeune Tobie en oculiste, qui, l'aiguille à la main, leve la cataracte à son pere: Il est très-attentif à cette opération délicate, & le vieillard fort sensible à la douleur dont il est affecté» [La singularidad que suele caracterizar a las ideas pictóricas de Rembrandt le aleja en este caso del texto de las Escrituras, convirtiendo al joven Tobías en un oculista que, bisturí en mano, opera la catarata de su padre. Tobías presta una gran atención a la delicada operación y el anciano expresa una gran sensibilidad ante el dolor que está sufriendo] (ibid.). Un estudio sobre el atractivo que ejerció el Libro de Tobías sobre Rembrandt y que hace especial hincapié en su tratamiento del tema de la ceguera, véase: Julius Held, «Rembrandt and the Book of Tobit» en, Rembrandt's «Aristotle» and Other Rembrandt Studies (Princeton, 1969), pp. 104-29.

[87] Sobre el retrato de Greuze de Claude-Henri Watelet y su relación con el aguafuerte de este último, véase Munhall, Jean-Baptiste Greuze, pp. 87-8, Cat. n.º 35. También debemos citar tres artículos de Jean Cailleux: «Watelet et Rembrandt», Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1964 (1965), pp. 131-61: «Esquisse d'une étude sur le goût pour Rembrandt en France au XVIIIe siècle», Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 1972, 23 (1972), 159-66; y, «Les Artistes français du dix-huitième siècle et Rembrandt» en Albert Châtelet y Nicole Reynaud eds., Etudes d'art français offertes à Charles Sterling (París, 1975), pp. 287-305.

[88] En un ensayo muy estimulante, «Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation», New Literary History, 8 (1976-77), 15-41, Svetlana Alpers

desvela lo que considera el modo representativo realista de la pintura del siglo XVII. que combina. «una atención a la imitación o descripción con la eliminación de la acción narrativa». (15) Como hemos visto a lo largo de este capítulo. la eliminación de la acción narrativa que la profesora Alpers encuentra en cuadros de Caravaggio, Velázquez, Rembrandt y Vermeer, en la mayoría de los casos está en función de un énfasis en la representación del ensimismamiento, y este éfasis se vinculaba, efectivamente, con un nuevo realismo.

[89] L'Enseigne de Gersaint (1720-1721, Berlín, Castillo de Charlottenburg) quizá sea el ejemplo más sorprendente de pintura ensimismada en la obra de Watteau.

[90] Respecto a De Troy, véase el grabado de Cochin sobre La Lecture du roman sous l'ombrage (1735. en paradero desconocido): el grabado de Beauvarlet sobre La Toilette pour le bal (expuesto probablemente en el Salón de 1737 y ahora en paradero desconocido): y el grabado de Surugue sobre. Une Jeune Femme lisant à la lueur d'une bougie o L'Ornament de l'esprit et du corps (expuesto posiblemente en el Salón de 1737 y ahora en paradero desconocido). En el caso de De la Tour, véase su Portrait de M. l'Abbé–[Huber] assis sur le bras d'un fauteuil. lisant à la lumière un in folio (Salón de 1742. Ginebra. Musée d'Art et d'Histoire), reproducido por Levey en, Art and Architecture, il. 136. Pierre Francastel ofrece unas observaciones interesantes sobre De Troy en el contexto de su época en, «L'Esthĕtique des Lumiĕres» en, Utopie et institutions au XVIIIe siècle: le pragmatisme des Lumières. ed. Pierre Francastel (París y La Haya. 1963). pp. 331-57.

[91] Véase por ejemplo L'Atelier du Peintre. de Subleyras (después de 1740. Viena. Akademie) reproducido en, Levey, Art and Architecture, il. 126. También debemos señalar que. en las décadas de 1730 y 1740. los grabadores franceses reprodujeron la obra de artistas holandeses y flamencos, unos cuadros que a menudo eran de carácter ensimismado. Incluso un artista flamenco como Tenniers (d. 1690), cuyas escenas anecdóticas de la vida cotidiana eran muy admiradas y motivo de numerosos grabados. también tuvo sus momentos ensimismados.

[92] Esto es evidente incluso en el análisis más superficial de los cuadros de género de Chardin. También debemos mencionar que el carácter ensimismado de estos cuadros queda realzado en algunos aspectos en los numerosos grabados contemporáneos que los reprodujeron: la traducción del color en un valor y (en

algunos casos) la minimización de las calidades de la superficie jugaban a favor de una mayor ilusión. que producía una atmósfera que tendía a «resaltar» los efectos ensimismados. Entre las monografías actuales sobre Chardin podemos ver. aparte de la de Wildenstein citada en la n. 8: Georges Wildenstein. Chardin (París. 1933); y Pierre Rosenberg, Chardin, trad. Helga Harrison (Ginebra, 1963). Véase también: Levey. Art and Architecture. pp. 135-41: e. ídem.. Rococo to Revolution: Major Trends in Eighteenth-Century Painting (Londres, 1966). pp. 140-6: esp. p. 142. donde Levey subraya el aparente ensimismamiento de las figuras de Chardin en sus tareas y actividades.

[93] Sobre la reaparición de la pintura religiosa en Francia a finales de las décadas de 1740 y 1750, véase Locquin, La Peinture d'histoire, pp. 258-64; y Michel Florisoone. Le Dix-Huitième Siècle (París. 1948). pp. 51-2. 93-4. Locquin ofrece una lista parcial de los cuadros religiosos de Vien de finales de 1740-1750. pp. 261-62. Véase también. Thomas Gaehtgens. «J. M Vien et les peintures de la Légende de sainte Marthe à Tarascon», Revue de l'Art, n.º 22 (1974). 64-9. Una obra que merece especial interés es la decoración de la capilla del Hôpital des Enfants Trouvés en París (1750, ahora destruida) de Charles-Joseph Natoire. Cf. el interés por los valores y efectos ensimismados en la obra anónima. «Explication des ouvrages de peinture, qui viennent d'être faits par M. Natoire das la Nouvelle Chapelle de l'Hôpital des Enfants Trouvés» Mercure de France (julio de 1750). pp. 166-74. Un estudio sobre la decoración de la capilla aparece en un catálogo reciente. Charles- Joseph Natoire (Troyes. Musée des Beaux-Arts; Nîmes, Musée des Beaux-Arts; Roma, Villa Medicis; marzo-junio de 1977). pp. 82-7. Cat. n.ºs 45-53; y en. Lise Duclaux. «La Décoration de la chapelle de l'hospice des Enfants- Trouvés à Paris», Revue de l'Art, n.º 14 (1971). 45-50.

[94] Wildenstein, Chardin (1969), Cat. n.os 74, 164, 207. Debemos señalar que Chardin no sólo representó niños, sino también jóvenes adultos entregados a este tipo de juegos, una evidencia de lo que Philippe Ariès ha denominado el compromiso activo de la sociedad adulta a lo largo del Antiguo Régimen en juegos y pasatiempos; «Que hoy en día describiríamos como infantiles, probablemente porque. para bien o para mal. ahora han pasado a formar parte del mundo de la infancia». (Centuries of Childhood: A Social History of Family Life. trad. Robert Baldick [Nueva York, 1962]. p. 70). En este estudio fundamental, Ariès aporta numerosas pruebas procedentes de la pintura y otras imágenes visuales: curiosamente. sólo menciona a Chardin una vez. en relación a la costumbre de dar las gracias antes de las comidas (p. 361) y, de hecho, dice

relativamente poco sobre el siglo XVIII. Podría añadir que mis designaciones, «jóvenes adultos» y «jóvenes», son deliberadamente vagas. Cf. el análisis de Natalie Zemon Davis sobre los grupos de adultos en el siglo XVI en Francia, donde discute algunas afirmaciones de Ariès. «The Reason of Misrule», en Society and Culture in Early Modern France: Eight Essays (Stanford, 1975), pp. 97-123.

[95] Véase, por ejemplo, Donat de Chapeaurouge: «Chardins Kinderbilder und die Emblematik». Actes du 22e congrès international d'histoire de l'art. Budapest 1969, Budapest, 1972), II, 51-6. Una interpretación extrema de la postura moralista de Chardin que, sin duda, llega demasiado lejos, es la de Ella Snoep-Reitsma, «Chardin and the Bourgeois Ideals of His Time», Nederlands Kunsthistorisch Jaarbock, 1973, 24 (1973), 147-243. Una lectura mucho más adecuada de dos cuadros, uno de ellos una versión del Chatêau de cartes, es la de David Carritt, «Mr. Fauquier's Chardin», Burlington Magazine, 116 (1974), 502-9.

[96] Véase, por ejemplo, Paulson, Emblem and Expression, pp. 104-8. En su comentario de los versos moralizantes que se editaron al pie del grabado de la Mère labourieuse de Chardin, Paulson escribe: «Es imposible decir si Chardin animó o simplemente toleró esta interpretación, que proyectaba un tipo de imagen que muy pronto Greuze iba a reelaborar, confiriéndole una mayor carga moralizante» (p. 106). Una de las primeras advertencias ante la exageración de la importancia del significado alegórico o simbólico en el arte de los pintores holandeses del siglo XVII es la de Seymour Slive en, «Realism and Symbolism in Seventeenth Century Dutch Painting», Daedalus, 91, n.º 2 (1962), 469-500. Cf. también Alpers en «Describe or Narrate?», para el problema del papel del simbolismo moralizante en el arte de Vermeer (25-6).

[97] Abert Châtelet y Jacques Thuillier, French Painting from Le Nain to Fragonard, trad. James Emmons (Ginebra, 1964), p. 204. Véase también el admirable artículo de Réne Demoris, «La Nature morte chez Chardin», Revue Esthétique, n.º 4 (1969), 363-85, esp. 383-4.

[98] Este es un tema delicado. Ya he señalado que, en las décadas de 1730 y 1740, artistas como De Troy y La Tour realizaban obras que podríamos caracterizar como ensimismadas. También debemos señalar que los livrets de los Salones de finales de 1730 y 1740 enumeran una serie de títulos que incluyen las siguientes descripciones: lectura atenta (Coypel, Salon de 1738, p. 13), reflexión sobre la

lectura de un libro (La Tour, ibid., p. 19), contemplación de un top spin (Chardin, ibid., p. 25) o la lectura de un libro (Desportes. Salon de 1740. p. 17). etc... Es posible que el indicio más claro de que algunos cuadros de Chardin eran contemplados y. presumiblemente. admirados como imágenes de estados de profunda atención, sea la lista de títulos publicada en el Mercure de France (octubre de 1738). Esta lista incluye tres cuadros de Chardin con los siquientes títulos: Jeune élève assis, taillant son crayon, appliqué à regarder le dessin qu'il copie; Jeune ouvrière sur une chaise de paille, travaillant en tapisserie, interrompant son ouvrage, ses regards fixés sur le dessinateur; y Ecolier appuyé sur une table ayant une attention singulière à voir tourner un toton (citado en André Pascal y Roger Gaucheron, eds. Documents sur la vie et l'oeuvre de Chardin [París, 1931, p. 71]. En 1739, un comentario del Mercure de France sobre el grabado de Lépicié de La Gouvernante de Chardin, destacaba la ingenuidad con que el pintor había expresado la atención infantil a la reprimenda de la gobernanta (citado en Wildenstein, Chardin [1933], p. 69); en 1745, esta misma revista elogiaba el grabado de Lépicié de Le Soufleur de Chardin, que representaba, «un Soufleur dans son laboratoire, lisant attentivement un livre d'alchymie» [a un alquimista en su laboratorio leyendo con atención un libro de alquimia»] (ibid., p. 78). Soy consciente de que, hasta bien entrada la década de 1750, no hay más pruebas que sugieran que el arte de Chardin se distinguiera por su maestría en representar los valores y efectos ensimismados. En este sentido, es interesante señalar que el carácter profundamente ensimismado del arte de Rembrandt no fue elogiado explícitamente por sus comentaristas hasta 1730 (véase Seymour Slive, Rembrandt and His Critics, 1630-1730 [La Haya, 1953]).

[99] Abate Desfontaines, Observations sur les écrits modernes (1741); citado en Wildenstein, Chardin (1933), p. 72.

[100] Junto a la crítica ya citada, véase también: [Louis-Guillaume] Baillet de Saint-Julien, Lettre à M. Ch. [Chardin] sur les caractères en peinture (Ginebra, 1753; La Font de Saint-Yenne, Sentimens sur quelques ouvrages, pp. 124-5; [Charles-Nicolas] Cochin, Lettre à un amateur en réponse aux critiques qui ont paru sur l'exposition des tableaux (1753), pp. 10-12, 29; y Lacombe, Le Salon, pp. 23-4. Véase también el anuncio de la edición del grabado de Laurent Cars de Une Dame variant ses amusements, de Chardin (Salón de 1751, Frick Collection) que representa a una mujer enseñando a cantar a un jilguero, publicado en el Mercure de France (noviembre de 1753), pp. 160-2. Respecto a sus cuadros de género, Chardin recibió las mejores críticas de su vida en el año 1753.

[101] El cuadro aparece registrado con el n.º 8 en el livret oficial.

[102] Para una discusión sobre este grabado y sus estrofas irrisorias, véase Snoep-Reitsma, «Chardin and the Bourgeois Ideals of His Time» (231). La autora escribe: «Le Soufleur de Chardin está concebido para gustar a la corriente anti-intelectual del mismo movimiento que alaba la naturaleza, la felicicidad y la sencillez» (ibid.). Pero, es cuestionable si Chardin estaba realmente detrás de la interpretación de su figura leyendo como un hombre que perdía el tiempo en especulaciones inútiles. En cualquier caso, la multiplicidad de títulos que recibió esta imagen entre 1737 y 1753 debería alertarnos de algunas de las trampas que supone una lectura extremadamente moralista de su arte.

[103] Respecto a la procedencia e historial de exposiciones de esta obra, supuestamente un retrato de un amigo de Chardin, el también retratista Aved, véase Wildenstein, Chardin (1969), p. 171. Cat. n.º 145.

[104] La frase es de Brookner, Greuze, p. 97.

[105] Debemos hacer una excepción con Fragonard, que hizo su debut en el Salón de 1765 con una obra fascinante, Le Grand-Prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé, y cuya carrera es paralela en el tiempo a la de Greuze. Analizaremos su obra en el capítulo III.

[106] N.º 140

[107] Salons, I, 233-5. Al igual que otros cuadros analizados en este capítulo, la actividad de escuchar es el vehículo fundamental para expresar ensimismamiento. De hecho, Diderot subraya que la débil voz del anciano («il a tant de peine à parler, sa voix est si faible...» [le cuesta tanto hablar que su voz es muy débil] [234] exige un esfuerzo de atención por parte de los que le rodean, lo cual nos hace ser más conscientes de su ensimismamiento en las palabras. Diderot también señala que la mujer del anciano parece dura de oído («Je suis sûr qu'elle a l'ouïe dure, elle a cessé son ouvrage, elle avance de côté sa tête pour entendre». [Estoy seguro de que ella es dura de oído, ha dejado de trabajar e inclina su cabeza hacia un lado para poder entender mejor] ibid.), un toque característico de Greuze que ayuda a conseguir el mismo efecto. El tema de la interrupción de la acción, utilizado por los pintores en la década de 1750 como signo de intenso ensimismamiento, aparece nuevamente en el caso de la hija cuyo marido es objeto de la gratitud del anciano. Ella ha estado leyendo la Biblia

en alto, pero ahora, «elle a suspedu la lecture qu'elle faisait au bonhomme» y «écoute avec joie ce que son père dit à son mari» [ha dejado de leer al anciano y escucha embelesada lo que su padre dice a su marido] (ibid.).

[108] En palabras de Diderot:

Chacun ici a précisément le degré d'intérêt qui convient à l'âge et au caractère... Les enfants les plus jeunes sont gais, parce qu'ils ne sont pas encore dans l'âge où l'on sent. La commisération s'annonce fortement dans les plus grands. Le gendre paraît le plus touché, parce que c'est à lui que le malade adresse ses discours et ses regards. La fille mariée paraît écoutet plutôt avec plaisir qu'avec douleur. L'intérêt est sinon éteint, du moins presque insensible dans la vieille mère, et cela est tout à fait dans la nature... (ibid., 234-5).

[Cada personaje muestra precisamente el grado de interés según su edad y condición... los niños son alegres, pues todavía no han llegado a la edad de tener sentimientos. La conmiseración se manifiesta con gran intensidad en los de más edad. El yerno parece ser el que más se ha conmovido, pues es a él a quien el anciano dirige su discurso y su mirada. La hija parece escuchar con placer, más que con dolor. El interés de la anciana madre es casi imperceptible, si es que existe, algo absolutamente natural].

[109] Ibid.. 235.

[110] N.° 139.

[111] N.° 138. Rosenblum. Transformations. p. 40. n. 125 sugiere que el cuadro de la Wallace Colection conocido como La Veuve inconsolable es idéntico al que aparece registrado en el livret del Salón de 1763 como. La Tendre Ressouvenir.

[112] N.°110.

[113] [Charles-Joseph] Mathon de la Cour. Lettres à Monsieur–sur les peintures. les sculptures et les gravures exposées dans le sallon du Louvre en 1765 (París,

1765), p. 52.

[114] Salons. II. 145. Cf. el elogio de Garrigues de Froment a las figuras de Chardin en 1753: «... N'ont-elles pas toutes leur action? N'y sont-elles pas toutes entières?..». (Véase n. 12. arriba).

[115] Ibid.

[116] Ibid.

[117] Lettres à M____. p. 53.

[118] Salons. II. 205-6. Le Baiser envoyé no fue expuesta en el Salón de 1765 y Diderot debió verla en el estudio de Greuze. Con el tiempo, la obra se expuso en el Salón de 1769, cuando el ardor de Diderot ya se había enfriado (Salons. IV. 107).

[119] No me refiero a que la impresión que producen los cuadros de género de Chardin deba considerarse como un valor enfrentado. Por el contrario, nuestro análisis sobre la utilización por Chardin de los signos de inconsciencia en sus cuadros de niños y otras figuras entregadas a juegos y diversiones ha demostrado que la naturaleza de su arte es mucho más compleja. También hemos visto que las diferencias que le separan de Greuze son menos marcadas o absolutas de lo que en principio podría parecer. Lo que sucede. es que la forma en que Chardin utiliza los signos de inconsciencia y otros elementos análogos nunca podrá cuestionar el carácter objetivo de la representación. En este sentido. podemos considerar que Chardin se encuentra a medio camino entre la tradición ensimismada de los siglos XVII y XVIII y su problemática continuación en el arte de Greuze y sus sucesores.

Es interesante señalar que Grimm sugirió ciertas correcciones en una composición de Domenichino para realzar sus efectos ensimismados, anticipándose a las invenciones de Greuze de la dĕcada de 1760; Corr. litt, 15 de frebrero de 1756:

Il y a un fameux tableau du Dominiquin, dont le sujet est la Communion de la Madeleine: elle reçoit le saint Sacrement des mains d'un ange dans un désert; elle est à genoux, les cheveux épars, et couverte à demi d'une draperie légĕre et

dérangée: derrière elle sont deux anges qui la soutiennent. La compassion est peinte sur le visage des trois anges; pour celui de la pénitente, c'est un chef-d'oeuvre d'expression: on y lit l'amertume et la profonde tristesse dont elle est déchirée par le souvenir de ses péchés. On y voit la pâleur et la langueur causées par une longue pénitence; on y voit un mélange de sentiments de confusion, d'humilité, de désir, de joie et d'espérance renaissante, enfin de reconnaissance dont elle est pénétrée à l'aspect du saint Sacrement. Je crois qu'on pourrait rendre la composition de cet admirable tableau encore plus touchante. Laissez la pénitente dans cette attitude, seule au milieu d'un paysage solitaire qui inspire la tristesse sans horreur: ôtez tous ces anges; que la pécheresse tourne ses beaux yeux languissants, tels qu'elle les a dans le tableau, vers le ciel; qu'elle voie venir d'en haut l'ange qui lui apporte l'Eucharistie; qu'à cet aspect elle fasse un effort comme pour se relever, et que ce soit l'effort d'une personne exténuée par les rigueurs de la pénitence; qu'on voie sur son visage tout ce mélange de sentiments et d'affections que le peintre a su lui donner; qu'on y découvre, surtout au milieu des impressions de la tristesse et de la pénitence, les nuances subites d'une joie douce et d'un espoir renaissant: je crois la composition de ce tableau encore plus heureuse que l'autre, et d'un plus grand effet, surtout si le peintre sait lui donner un fond touchant par la solitude et le sombre du paysage. (III, 181-82).

[Hay un famoso cuadro de Domenichino cuyo tema es La Comunión de la Magdalena. Ella aparece en el desierto, recibiendo el Santo Sacramento de las manos de un ángel; está arrodillada, el pelo desordenado y medio cubierta con una túnica ligera y desaliñada. Detrás de ella hay dos ángeles que la sostienen. Podemos ver la compasión representada en los rostros de los tres ángeles. En cuanto al rostro de la penitente, es una obra maestra de expresividad: podemos leer en él la dureza y la profunda tristeza por el recuerdo de sus pecados; vemos la desgracia y la languidez que ha producido una larga penitencia; podemos ver una mezcla de sentimientos de confusión, humildad, deseo, alegría, esperanza revivificadora y, finalmente, la gratitud que le invade ante el Santo Sacramento. Creo que podríamos conseguir que la composición de esta obra admirable fuera todavía más conmovedora. Dejemos a la penitente en esa posición, sola en mitad de un paisaje solitario que inspira tristeza, pero sin horror; eliminemos los ángeles; hagamos que la pecadora vuelva sus ojos hacia el cielo, lánguidos y bellos como los que tiene en el cuadro; allí verá descender a un ángel con la eucaristía. Ante esta visión, ella hará un esfuerzo por levantarse, el esfuerzo de

una persona exhausta por los rigores de la penitencia; en su rostro podremos ver toda esa mezcolanza de sentimientos y afecciones que el pintor ha logrado representar; podremos descubrir, sobre todo tras las impresiones de tristeza y penitencia, los súbitos rasgos de una alegría dulce y una esperanza revitalizadora. Creo que esta composición sería mucho mejor que la otra, y tendría un efecto más grandioso, sobre todo si el pintor sabe cómo realizar un fondo que conmueva por su soledad y el tono sombrío del paisaje].

En general, el pintoresquismo literario francés de la década de 1760 se caracteriza por un deseo análogo de lograr efectos ensimismados. Estos efectos son especialmente ricos en la novela de Diderot, La Religieuse (compuesta en 1760). En 1780 escribió a Meister sobre esta obra: «Il est rempli de tableaux pathéthiques. Il est très intéressant, et tou l'intérêt est rasemblé sur le personnage qui parle... C'est un ouvrage à feuilleter sans cesse par les peintres; et si la vanité ne s'y opposait, sa véritable epigraphe serait son pittor anch'io». [Está repleta de tableaux patéticos. Es muy interesante, y todo su interés se centra en el personaje que está hablando... Es una obra que será representada continuamente por los pintores; y si no fuera por vanidad, su verdadero epígrafe sería son pittor anch'io]. (Citado por Herbert Dieckmann, Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot [Ginebra y Lille, 1951], p. 39). Cf. el delicado estudio de Georges May, Diderot et «La religieuse» (París, 1954), esp. pp. 197-237; y Arthur M. Wilson, Diderot (Nueva York, 1972), pp. 382-91. Es necesario reconsiderar el tópico de lo pintoresco en la literatura del siglo XVIII, sobre todo en relación al tema más amplio de la teatralidad; sobre este punto, véase el capítulo III del presente libro, n. 158 y 170, la breve discusión en el Apéndice B sobre unos pasajes de la Lettre sur les spectacles de Rosseau y Die Wahlverwandtschaften de Goethe.

[120] También podríamos describir las diferencias entre los cuadros de género de Chardin y los de Greuze diciendo que éste representa un cambio –más exactamente, un deterioro– en la naturaleza, calidad o estructura de la cotidianeidad misma. De hecho, Martin Heidegger relaciona en Sein und Zeit lo que denomina la «cotidianeidad» con ese «modo de existir ... del "ser ahí" individual del caso, gracias al encontrarse de la pálida indeterminación». Heidegger continúa diciendo: «El "ser ahí" puede "padecer" embotadamente de la cotidianeidad, hundirse en el embotamiento de ésta y tratar de escapar a él buscando para la disipación en los quehaceres un nuevo móvil» (ibid.). [La

traducción inglesa que utiliza Fried es: Being and Time, trad. John Macquarrie y Edward Robinson. Nueva York. 1962. p. 422. La traducción castellana que cito es la de José Gaos, El Ser y el Tiempo, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 5.ª ed. 1984. El texto original alemán de Sein und Zeit dice: «Das Dasein kann an der Alltäglichkeit dumpf «leiden», in ihrer Dumpfheit versinken, ihr in der Weise ausweichen. dass es für die Zerstreutheit in die Geschäfteneue Zerstreung sucht» N. T.].

Sugiero que podemos encontrar una indeterminación parecida en La Paresseuse italienne y Les Oeufs cassés. Podemos considerar que la grandeza de los cuadros de género de Greuze reside en la dramatización precisa de los actos de evasión y disipación que menciona Heidegger; y, en general, podemos decir que la «cotidianeidad», en el sentido heideggeriano del término, caracteriza al «mundo» de los cuadros de Greuze, pero no el de Chardin. Cf. las observaciones sobre el concepto heideggeriano de «mundanidad del mundo», en Stanley Cavell, «Leopards in Connecticut», The Georgia Review, 30 (verano de 1976), 240-1.

[121] Parece ser que Chardin abandonó sus naturalezas muertas de género alrededor de 1736 y sólo retomó el tema en 1752. tal y como señala Châtelet en. Le Peinture Française de Le Nain à Fragonard, p. 204. Se ha sugerido que la decisión de Chardin de no pintar más cuadros de género hacia 1760 expresaba la consciencia de un cambio de gusto en favor a la obra de Greuze. Pero, la única crítica consistente contra Chardin en la década de 1750 fue que su producción era muy escasa. En 1767, Diderot dice sobre Chardin en un análisis sobre el estado de la escuela francesa: «Le plus grand magicien que nous ayons eu. Ses anciens petits tableaux sont déjà recherchés comme s'il n'était plus. Excellent peintre de genre, mais il s'en va». [Es el mago más grande que hemos tenido. Sus primeros cuadros de pequeño formato son codiciados como si él ya no se encontrara entre nosotros. Un excelente pintor de género, aunque ya lo ha dejado] (Salons, III, 317). En resumen, no veo razón alguna para creer que Chardin tuviera problemas con la compra de sus cuadros de género si hubiera continuado pintando en esa dirección.

[122] N.º 123. A comienzos del siglo XIX la obra se conocerá como La Marchande d'amours. Véase Rosenblum, Transformations, p. 3, n. 1.

[123] El análisis más reciente sobre Marchande à la toilette es la excelente reflexión de Rosenblum en, Transformations (pp. 3-10). Rosenblum subraya hasta qué

punto la obra de Vien, «encaja mucho mejor en el período rococó» (p. 6). Con ello. no desea poner en cuestión su papel como obra clave del Neoclasicismo. sino demostrar que las tendencias neoclásicas y rococós a menudo coexisten en algunos cuadros y otros objetos artísticos de finales del siglo XVIII. En general. Rosenblum tiene alguna dificultad para establecer la variedad formal y expresiva del arte que denominamos Neoclásico. Personalmente. mi insistencia en el carácter ensimismado de Marchande à la toilette no pretende contradecir la visión de Rosenblum. sino ampliarla.

[124] Sobre la edición de Le Antichità di Ercolano, véase Mario Praz, «The Antiquities of Herculaneum». en On Neoclassicism. trad. Angus Davidson (Evanston, 1969), pp. 70-90.

[125] Diderot. Salons. I. 165. Cf. Thomas W. Gaehtgens. «Diderot und Vien: Ein Beitrag zu Diderots klassizistischer Ästhetik», Zeitschrift für Kunstgeschichte, 36. n.º 1 (1973). 51-82. esp. 59-63: y Herbert Dieckmann. «Diderot et Galiani» en, Problemi attuali di scienza e di cultura: Convegno italo-francese sul thema: Ferdinando Galiani (Roma. Accademia Nazionale dei Lincei. 1975). pp. 309-31. esp. 314-19.

[126] Cf. Rudolf Zeitler. Klassizismus und Utopia (Estocolmo. 1954). pp. 62-3.

[127] Hay un detalle del cuadro que es una excepción: el gesto obsceno del amorcillo principal. Diderot escribe sobre este detalle: «C'est dommage que cette composition soit un peu déparée par un geste indécent de ce petit Amour papillon que l'esclave tient indique d'une manière très-significative la mesure du plaisir qu'il promet» [Es una lástima que la composición resulte un poco deslucida por el gusto indecoroso del Amorcillo mariposa que la esclava sujeta por las alas. Tiene la mano derecha apoyada en la doblez de su brazo izquierdo, que al alzarse indica de modo muy significativo la medida del placer que promete] (Salons, I, 210). Creo las objeciones de Diderot no se refieren tanto a las sugerencias sexuales de este gesto cuanto a su inconsistencia con el carácter hermético del conjunto de la composición.

[128] Ibid.

[129] Ibid., 211.

[130] Compárese. por ejemplo. la Jeune fille revenant du marché de Chardin (1739. Louvre) con la Jeune Grecque de Vien (1767, Ponce, Museum of Art). Este

último cuadro aparece reproducido en, Levey, Art and Architecture, p. 129.

[131] Otros cuadros de género de Greuze – La Cruche cassée (1773. Louvre) y La Laitière (ca. 1780, Louvre)– retratan a una sola figura que mira directamente al espectador. Los cuadros de este tipo son relativamente tardíos en la obra de Greuze y bastante más raros de lo que se supone. En las décadas de 1750 y 1760, Greuze tendió a desviar la mirada de sus figuras para enfatizar su ensimismamiento en pensamientos y sentimientos, como en el caso de: Portrait de Mademoiselle—sentant une Rose (Salón de 1759. n.º 111. Brunswick. Herzog Anton Ulrich-Museum) y Un Jeune Berger qui tente le sort pour sçavoir s'il est aimé de sa Bergère (Salón de 1761. n.º 101. París. Musée du Petit Palais). (Sobre estos dos últimos cuadros, vëase Munhall, Greuze, pp. 60-1 y 68-9, Cat. n.ºs 20 y 24). Existen numerosos ejemplos de ese tipo de cuadros que Brookner denomina la «tête de jeune fille» («cabeza de una joven»), que suelen representar a figuras que miran o sonríen provocativamente al espectador, pero casi todos están fechados a finales de la década de 1770 y posteriormente (Greuze, p. 126).

[132] N.º 61. Wildenstein, Chardin (1969). Cat. n.º 234. En una conferencia ofrecida el 9 de noviembre de 1979 en el Boston Museum of Fine Arts, David Carritt argumentó de forma convincente que L'Aveugle de Chardin fue realizado en 1737 como fecha más temprana, y que la versión del Fogg Art Museum, que suele considerarse una copia del propio artista, es la obra de una mano más tardía y menor.

[133] N.º 145.

[134] Un crítico anónimo escribe que el cuadro representa a:

Un Vieillard aveugle, dans lequel les ans ne paroissent pas avoir éteint un penchant si naturel que l'habitude fortifie; il tient avec volupté la main d'une Moitié, victime peut-être immolée par des parens avides à l'idole d'or. La compagne du Vieillard paroît avoir pour un garçon vigoureux qui sort de la cave, des sentimens que ne peut lui inspirer son vieux époux. La crainte, l'amour, tout y est rendu, on s'apperçoit que ce garçon renverse le pot de bierre qu'il rapporte; la présence du bon homme l'inquiete. On ne peut pas penser à tout. (Lettre sur le salon de 1755, adressée à ceux qui la liront [Amsterdam, 1755], pp. 42-3).

[Un anciano ciego, que con los años no parecen haber abandonado una inclinación tan natural y reforzada por la costumbre. Toma con voluptuosidad la mano de su mujer, posiblemente una víctima sacrificada por sus padres, ávidos de un ídolo al que adorar. El joven robusto que sale de su escondite parece infundir en la compañera del anciano esas emociones que su marido es incapaz de inspirarle. Miedo, amor, todo está representado; podemos ver que el joven derrama la jarra de cerveza que está bebiendo, la presencia del anciano le preocupa. Uno no puede pensar en todo].

[135] Debemos subrayar la vigencia del tema de la ceguera en la pintura francesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Sólo en la obra de David nos encontramos con dos Belisarios. las figuras ciegas en el Serment du Jeu de Paume y en Léonidas à Thermopyles y diversos dibujos sobre temas relacionados con Homero. Uno de ellos. Homère récitant ses vers aux Grecs (Cabinet des Dessins, Louvre) es de gran importancia. Creo que a lo largo de este período, la ceguera sirvió como garantía de la inconsciencia de las figuras del cuadro ante la presencia del espectador y, por tanto, podían actuar y sufrir tal y como lo habrían hecho si éste no existiera. Sobre la presencia de una figura ciega basada en Apio Claudio en el Serment du Jeu de Paume véase, Andrew A. Kagan. «A Classical Source for David's "Oath of the Tennis Court"». Burlington Magazine, 116 (1974), 395-6. Véase también el artículo de John Whiteley, «Homer Abandoned: A French Neo- Classical Theme», en Francis Haskell. Anthony Levi y Robert Shackleton eds., The Artist and the Writer in France: Essays in Honor of Jean Seznec (Oxford, 1974), pp. 40-51; mi propio estudio sobre esta serie en el Art Bulletin, 59, n.º 2 (1977), 287-91; y mi discusión sobre diversas versiones del tema del ciego Belisario pidiendo limosna en el capítulo III de este libro. Analizaré los dibujos de Homero de David en el Apéndice C.

[136] Véase el capítulo III.

[137] Véase Munhall, Greuze, pp. 170-3, cat. n.º 84 y 178-81, cat. n.º 88. Los bocetos a la aguada de ambos cuadros fueron expuestos en el Salón de 1765, véase ibid., pp. 112-15, Cat. n.ºs 48 y 49.

[138] He analizado el desarrollo y declive de la tradición davidiana en: Michael Fried, «Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th-Century French Painting». Artforum, 8, n.º 10 (1970), esp. 40-46. En este artículo

describo la retirada paulatina de la acción y la expresión en Les Sabines de David (terminada en 1799) hasta su desaparición en el Léonidas (terminado en 1814), un cuadro cuyo tema esencial es el profundo ensimismamiento de la figura principal en sus propios pensamientos y sentimientos. Una fuente que no cité entonces ilustrará muy bien la pertinencia de los problemas planteados en este capítulo para nuestra mejor comprensión del arte de David. En un texto publicado en 1835, Alexandre Lenoir cita unas palabras de David sobre la ácción de Leónidas poco antes de morir:

Léonidas est, en effet, dans l'attitude d'un homme qui réfléchit. En voyant tout l'Orient fondre sur sa patrie, il a jugé qu'il était nécessaire d'étonner les Perses et de ranimer les Grecs; il a calculé que sa mort et celle de ses compagnons produiraient ces deux effets. Il était absorbé dans ces grandes pensées lorsque la trompette a sonné. A ce signal, la main qui tient l'épée a frémi d'un mouvement presque machinal; la jambe droite s'est comme involontairement portée en arrière; ce mouvement ne s'est passé que dans le corps; l'ame est encore tout entière au grand dessein qui l'occupe, mais on sent qu'elle va sortir de sa méditation et que le héros va remplir sa destinée» («David. Souvenirs historiques», Journal de l'Institut Historique, 3, 1er liv. [1835], 12-13).

[Leónidas adopta, efectivamente, la postura de un hombre meditando. Al ver a todo Oriente conquistando su tierra nativa, cree que es necesario sorprender a los persas y animar a los griegos. Calculó que su muerte y la de sus compañeros produciría estos dos efectos. Estaba absorto en estos pensamientos grandiosos cuando sonó una trompeta. Ante esta señal, la mano que sujetaba la espada hace un movimiento casi mecánico, su pierna derecha se retrae casi involuntariamente. El movimiento sólo se traduce en el cuerpo, pues su alma todavía está totalmente extasiada en la gran idea que le preocupa. Podemos sentir que está a punto de despertar y que, entonces, el héroe podrá cumplir con su destino].

Géricault también pintó alguna vez temas de gran ensimismamiento, pero su compromiso fundamental fue con la representación convincente de la acción y la

expresión. Todavía está por descubrir la esencia ensimisada del arte de Courbet aunque, en un estudio todavía en elaboración, sugiero que éste fue un tema fundamental en su obra.

Capítulo II

Hacia una ficción suprema

En este capítulo trataré de ofrecer una nueva interpretación de un problema fundamental para la teoría y crítica de la pintura: ¿por qué los escritos de Diderot y sus contemporáneos concedían tanta importancia a las doctrinas afines de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia? Tal y como han señaldo Rensselaer Lee y otros, ambas doctrinas ya estaban implícitas en la teoría humanista de la pintura de Alberti y recibieron formulación explícita en los escritos e instituciones de la Académie Royale de Peinture, convirtiéndose en algo fundamental para el clasicismo que dominó en el pensamiento artístico francés hasta la época de Luis XIV[1]. Ambas se vieron eclipsadas en la práctica por la aparición del Rococó, cuyo énfasis en la intimidad, sensualidad y lo decorativo tuvieron como efecto una revisión tajante, aunque parcialmente consciente, de los valores clásicos. Volvieron a adquirir importancia una vez más poco antes de la mitad del siglo XVIII, momento en el que comenzaba a tomar forma una intensa reacción al Rococó en nombre de una reforma artística y moral[2].

Locquin y otros autores han demostrado que el movimiento anti-rococó fue promovido desde los altos cargos del gobierno por los Directeurs-Généreux des Bâtiments du Roi, Lenormant de Tournehem y Marigny, en parte como un intento deliberado para recrear la grandeza del reinado de Luis XIV. Un ejemplo sería la lista oficial de honorarios, que se alteró de tal forma que los artistas cobraban más por realizar cuadros de historia que retratos. También se fundó una nueva Ecole royale para que los artistas pudieran adquirir los conocimientos necesarios que requería la pintura de historia. El patronazgo real concedió privilegios a la pintura de historia sobre otros géneros. Sin embargo, tal y como reconoció Locquin, la revitalización de la doctrina de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia no fue sólamente el resultado de una política oficial. Desde los primeros momentos de reacción al Rococó, a finales de la década de 1740, los críticos y teorícos más importantes del momento, hombres intelectualmente tan heterodoxos como La Font de Saint-Yenne, Laugier, Grimm

y el propio Diderot, insistieron en la importancia axiomática de estas doctrinas y caracterizaron a la desaparición casi total de la pintura de historia en las décadas de 1730-1740 como un auténtico desastre cultural. Al mismo tiempo, y al igual que otros autores anti-rococó, acogieron calurosamente a la pintura de los géneros «menores» que, en su opinión, era excepcional: el elogio de Diderot a las naturalezas muertas de Chardin en sus Salones de 1760 tan sólo es uno de los ejemplos más famosos de un estado de cosas mucho más general. Pero el aprecio de los críticos por una pintura que no era histórica, no minaba su defensa, a menudo apasionada, de estas doctrinas. Si acaso, esta defensa se hacía aún más apremiante[3].

Todos los historiadores de arte del siglo XVIII, casi sin excepción, han interpretado que las doctrinas de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia se basaban en una serie determinada de temas[4]. Algunos historiadores han ido aún más lejos al afirmar que la adhesión de críticos y teóricos anti-rococo a estas doctrinas fue un error, un ejemplo flagrante de academicismo mal comprendido y retrógrado o bien, un ejemplo de la sustitución de valores «verdaderamente pictóricos» por otros «literarios» y moralistas. En este sentido, el abandono gradual de ambas doctrinas por parte de los pintores del siglo XIX se ha considerado como la revelación de su falta de esencialidad, incluso de su falsedad. Más aún, se invocó la perfección del arte de Chardin como evidencia de la falta de relevancia de estos pintores en los cuadros mejores y más progresistas de mediados y finales del siglo XVIII.

Esta actitud, cuya autoridad ya se empieza a cuestionar en el ámbito de la historia del arte, peca de anacrónica[5], pues proyecta sobre un estado de cosas anterior y radicalmente distinto, determinada visión de la pintura ratificada por desarrollos posteriores –concretamente la falta de importancia del tema en el arte realista de 1860 y 1870–. De hecho, no termina de reconocer que las obras maestras de David de la década de 1780 marcan tradicionalmente el inicio de la historia de la pintura moderna – visión que, desde mi punto de vista, no está exenta de razón–. Me refiero, sobre todo, a El juramento de los Horacios (1784, expuesto en 1785), que se tenía como paradigma de la pintura más ambiciosa y que ilustraba, desde los detalles más nimios de su ejecución, todo lo que podía hacer y ser la pintura si se realizaba según las más altas convicciones[6]. Los Horacios, como el Bélisaire (1781) que le precedió, el Socrates (1787) y el Brutus (1789) que le siguieron, es un cuadro histórico según la definición más rigurosa del género. Sería inconcebible que alguna otra obra que no perteneciera a la pintura de historia pudiera haber tenido un impacto tan profundo en la

sensibilidad contemporánea y en la práctica artística posterior. De hecho, las naturalezas muertas de Chardin jamás ejercieron una influencia comparable en pintores posteriores, a pesar de su maravillosa calidad y de la fama que disfrutaron en su época. Parece que la adhesión de críticos y teorícos anti-rococós a la doctrina de la jerarquía de géneros, lejos de tener consecuencias conservadoras, debe considerarse progresista –como si hubiera anticipado o ayudado a preparar la siguiente gran fase de la evolución de la pintura francesa.

Pero es posible que los críticos y teóricos analizados en las páginas anteriores interpretaran su tarea en otros términos: creyeron que la concepción de la naturaleza y la función de la pintura que proponían en sus textos buscaba esencialmente la recuperación, tras un período de decadencia, de los principios fundamentales descubiertos por los antiguos y encarnados en la obra de los mejores pintores del siglo XVI y XVII (por ejemplo, Rafael, Domenichino, Poussin, Le Sueur, Van Dyck). Pero el hecho de que se vieran a sí mismos de esta manera, que siguieran el repertorio canónico de maestros anteriores y que la mayor parte de sus ideas provinieran de escritos de teóricos clásicos, no quiere decir que sus concepciones de la pintura fueran mera reformulación de hipótesis e imperativos anteriores[7]. En retrospectiva, estos principios que creyeron encontrar en los maestros antiguos son muy distintos de las verdades universales o eternas que supuestamente eran, lo cual no quiere decir que no estuvieran relacionados con la situación real de la pintura francesa de su tiempo.

Todo esto no niega la estrecha relación entre la idea de una jerarquía de temas y las doctrinas afines de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia. En sus versiones clásicas, estas dos últimas doctrinas se basaban en una convicción de origen aristotélico según la cual, el arte de la pintura consistía en la representación de una acción humana significativa[8]. Esta convicción, que se vio reafirmada sobre todo con Alberti, reaparecerá en todo su explendor con la recuperación de estas doctrinas poco antes de la década de 1750.

Esta recuperación se debe en gran medida al abate Du Bos, cuyas Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) influyeron profundamente en el pensamiento artístico francés de la segunda mitad de siglo. Du Bos demostró sobre bases empíricas que el poder de la pintura para conmover al espectador – para llamar su atención y, en ultimo caso, apartarle de su ennui – estaba en función del poder que ejercía el tema elegido en la vida real[9]. Esta afirmación tuvo como efecto la exaltación de los temas de la pintura de historia tal y como se habían concebido tradicionalmente, donde las acciones grandiosas y las

intensas pasiones desempeñaban un papel significativo. Inversamente, se infravalo- raron los temas de la pintura de género: cuencos de frutas, vistas del campo sin figuras humanas, retratos de hombres y mujeres desconocidos, escenas de personas humildes dedicadas a actividades triviales, etc... «La plus grande imprudence que le Peintre ou le Poëte puissent faire», escribió Du Bos, c'est de prendre pour l'object principal de leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la nature». [«La mayor imprudencia que podría cometer un poeta o un pintor, es adoptar como tema principal de su imitación algo que contemplaríamos con indiferencia en la naturaleza»][10]. Esto no quería decir que la pintura de naturalezas muertas, de paisajes o de género fuera literalmente incapaz de interesar al espectador, más bien ésta sólo podía captar su interés gracias a la capacidad técnica, no al tema, por lo que su poder para llamar la atención era mucho más débil que el de un cuadro de acción y pasión igualmente bien ejecutado[11].

El impacto de los argumentos de Du Bos en el pensamiento de los críticos y teóricos del período anti-rococó es innegable. El conde Caylus criticó a Watteau (con el que había estudiado de niño) en una conferencia de 1748 ofrecida a los pintores de la Académie Royale, ya que pintaba unos cuadros que carecían casi por completo de un tema definido:

[La mayoría de los cuadros de Watteau] n'ont aucun objet. Elles n'expriment le concours d'aucune passion, et, par conséquent, elles sont dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture, je veux dire l'action. Ce genre de composition, surtout dans l'héroique [es decir, la pintura de historia], est le sublime de votre art; c'est la partie qui parle à l'esprit, qui l'entraîne, l'occupe, l'attache et le détourne de toute autre idée[12].

[La mayoría de los cuadros de Watteau carecen de tema. No manifiestan ninguna pasión y, en consecuencia, carecen de una de las fuentes más atractivas de la pintura, esto es, la acción. Este género de la composición, especialmente el heroico [es decir, la pintura de historia], es el arte más sublime. Es el elemento que habla con el espíritu, que le transporta, le interesa y le mantiene alejado de cualquier otra idea].

La Font de Saint-Yenne había dicho un año antes: «De tous les genres de la Peinture, le premier sans difficulté est celui de l'Histoire. Le Peintre Historien est seul le Peintre de l'ame... [es decir, de las pasiones del alma tal y como se manifiestan en la acción] les autres ne peignent que pour le ïeux». [De todos los géneros de la pintura, el histórico es sin duda el más grande. El pintor de historia es el único que pinta el alma, los otros sólo pintan al servicio de los ojos][13]. Diderot, que conocía perfectamente las ideas de Du Bos[14], expone directa o indirectamente las mismas prioridades a lo largo de sus Salons, Essais sur la peinture (1766) y Pensées détachées sur la peinture (1775-1781)[15]. «La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux», escribe en el Salon de 1765. Si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin» [La pintura es el arte de llegar al alma a través de los ojos. Si el efecto se detiene en los ojos, el pintor no habrá recorrido más que la mitad del camino][16]. Desde su punto de vista, las acciones y pasiones de los seres humanos eran más atractivas, más intensas e inherentes a los intereses naturales del alma que cualquier otro tipo de tema.

La admiración que Diderot sentía por Chardin no es un síntoma de incoherencia, aunque así se haya considerado algunas veces. Para Diderot, como para algunos de sus contemporáneos, la grandeza de Chardin residía principalmente en su habilidad para vencer la trivialidad del tema mediante una maestría imitativa sin precedentes, un poder casi milagroso para evocar la realidad de los objetos, el espacio y el aire. «Si le sublime du technique n'y étoit pas», escribe Diderot con la energía que le caracteriza, «l'idéal de Chardin seroit misérable» [si no tuviera esa sublimidad técnica, el ideal de Chardin sería miserable][17]. Inversamente, creía que los cuadros de historia, incluso mal ejecutados, podían captar y mantener la atención del espectador gracias a la fuerza del tema y a su concepción compositiva[18]. De hecho, en su revisión de la diferenciación tradicional de géneros, en vez de refutar este tipo de distinciones, las confirma radicalmente. Por ejemplo, sugiere que Greuze y Joseph Vernet, ambos clasificados oficialmente como pintores de temas de género, debían considerarse como pintores de historia por su maestría en la representación de la acción. De forma más general, proponía reducir la multiplicidad tradicional de géneros a una sola oposición básica entre aquellas obras que imitaban «la nature brute et morte» [la naturaleza bruta y muerta], que se denominaría pintura de género, y aquellas obras que imitaban «la nature sensible et vivante» [la naturaleza viva y sensible], que se denominarían pintura de historia[19]: esta simplificación tenía

como principal virtud incitar a aquellos pintores que no se consideraban como pintores de historia a reconocer la importancia de la acción en su propia obra. En principio, ninguna de estas sugerencias rompió con la noción de jerarquía de géneros y, en escritos posteriores, Diderot se retractó de las simplificaciones que había propuesto anteriormente[20].

En resumen, para Diderot y sus contemporáneos, al igual que para la tradición albertiana en general, el cuerpo humano en acción era el mejor retrato del alma humana. La representación de la acción y la pasión eran, además de un medio bastante seguro para llegar al alma del espectador, una fuente pictórica de una gran eficacia potencial que el pintor sólo podría negar si corría riesgos.

Pero la recuperación de las doctrinas de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia (tal y como fueron entendidas por los críticos y teóricos anti-rococó) fue algo más que una mera jerarquización de categorías de temas. Es evidente que no podemos negar la importancia de esta jerarquía en su pensamiento, ni mucho menos las consideraciones sobre el tema. Pero la cuestión es, si esta jerarquía y este tipo de consideraciones fueron realmente tan fundamentales como suponían los historiadores de la época o bien, estaban determinadas en última instancia por otros intereses e imperativos ontológicamente más importantes. Creo que esta última hipótesis es la más probable. Así, en las siguientes páginas señalaré, por orden de importancia, tres contextos funcionalmente interdependientes y que, desde mi punto de vista, atañen directamente a la cuestión inicial de este capítulo. Resumiré estos contextos de interés como borrador de mi discurso:

1. La reiteración de la importancia del tema de la acción y la pasión en los escritos de los mejores críticos y teóricos de la reacción anti-rococó debe considerarse como expresión de una nueva concepción explícitamente dramática de la pintura. Aunque esta concepción tendía a vincular naturalmente la representación de la acción y la pasión –de ahí su exaltación por parte de los críticos y teóricos de la época–, no puede entenderse exclusivamente como una teoría de temas pictóricos. En otras palabras, las doctrinas de la jerarquía de géneros y supremacía de la pintura de historia, tal y como se comprendieron, aludían manifiestamente a un tipo de valores y efectos, más que a una serie de temas: los valores y efectos de lo dramático como tal.

2. Esta nueva concepción dramática de la pintura debe entenderse como expresión de una preocupación todavía mayor por la unidad pictórica. Tal y

como trataré de demostrar, la crítica y teoría francesas del período insistieron desde el principio en la necesidad de que la pintura debía alcanzar una forma de unidad pictórica absolutamente diáfana, donde se expusiera la necesidad causal de cada elemento y todas las relaciones desarrolladas en el cuadro fueran evidentes de forma instantánea. Esta unidad, que enfatizaba la fuerza, la inteligibilidad y el instante, abogaba por la realización de una sola acción, heroica o patética, en y a través de la representación dramática de un solo momento.

3. Finalmente, la preocupación por la unidad debe considerarase como la realización de una relación ontológicamente anterior, literal a la vez que ficticia, entre pintura y espectador. Diderot fue el único que expusó claramente la naturaleza de esa relación y su análisis nos permite comprender los puntos oscuros, arbitrarios o inexplicables de la crítica y teoría de la época, así como de la pintura. Tal y como veremos, la relación es idéntica a la que anunciábamos al final del capítulo I, aunque en las siguientes páginas no me gustaría aludir a la evidencia pictórica o crítica antes citada.

A lo largo del presente capítulo prestaré una mayor atención a los escritos sobre arte de Diderot que a los de cualquier otro autor. Existen dos razones que lo justifican: primero, Diderot no sólo fue un gran crítico sino también el escritor de temas artísticos más prolífico de Francia durante el período en cuestión. Segundo, aunque sus Salones y otros escritos son la expresión más extrema de lo que considero la tendencia radical del movimento anti-rococó, su concepción de la pintura es característica del movimiento como conjunto. Esto no quiere decir que la originalidad de sus ideas sea menor, como se ha dicho tantas veces. Más bien, la magnitud y naturaleza de su originalidad aparecen con mayor claridad dentro del contexto de sus acuerdos con otros críticos. Al contrario que las críticas de arte de Baudelaire, excéntricas o, al menos, idiosincráticas en sus puntos de contacto con la obra de otros críticos, la crítica de Diderot nos introduce en una visión de la pintura que fue compartida por un número considerable de sus contemporáneos, tanto pintores como escritores –y, en muchos aspectos, de forma inconsciente–. Parece que, antes de su debut como salonier, Diderot ya hubiese conseguido que sus conclusiones lógicas y ontológicas dieran lugar a un conjunto de hipótesis sobre la naturaleza y fines de la pintura. Pero, aunque estas hipótesis fueron ampliamente compartidas por casi todos sus colegas, en realidad permanecieron sin investigar o desarrollar en sus escritos. Se puede decir que nunca tuvieron en cuenta su consecuencias más profundas.

* * *

Esta nueva concepción de la pintura explícitamente dramática nace en Francia alrededor de 1750 y cuenta con numerosas fuentes teóricas importantes. El siguiente texto de Antoine Coypel es un buen ejemplo:

Aristote dit que la tragédie est une imitation d'une action, et par conséquent elle est principalement une imitation de personnes qui agissent. Ce que ce philosophe dit de la tragédie convient également à la peinture, qui doit par l'action et par les gestes exprimer tout ce qui est du sujet qu'elle représente...[21].

[Aristóteles dijo que la tragedia es la imitación de una acción y, en consecuencia, es una imitación principalmente de personas en acción. Este filósofo dijo que la tragedia puede aplicarse igualmente a la pintura que, mediante gestos y acción, debe expresar todo lo que corresponde al motivo que representa...].

Otro ejemplo sería el de Du Bos que, a pesar de que atribuía a la pintura un enorme poder emotivo sobre el alma, explica cómo la representación teatral de una tragedia suele hacer llorar mientras que los cuadros, salvo raras excepciones, no:

[U]ne Tragédie renferme une infinité de tableaux. Le Peintre qui fait un tableau du sacrifice d'Iphigénie, ne nous représente sur la toile qu'un instant de l'action. La Tragédie de Racine met sous nos yeux plusieurs instans de cette action, & ces différens incidens se rendent réciproquement les uns les autres plus pathétiques[22].

[Una tragedia contiene un número infinito de cuadros. El pintor que realiza un cuadro del sacrificio de Ifigenia sólo representa en el lienzo un momento de la acción. La tragedia de Racine pone ante nuestros ojos todos los momentos de esta acción, y estos incidentes diversos realzan recíprocamente su propio pathos].

Según la sucinta formulación de Roger de Piles: «On doit considérer un tableau comme une scène, où chaque figure joue son rôle». [Debemos pensar en el cuadro como una escena, donde cada figura interpreta su papel][23].

En general, la idea de que «les mouvements expressifs sont comme le sang qui fait vivre toute grande peinture» [los movimientos expresivos son la sangre vital de todo gran cuadro] fue fundamental para toda la tradición crítica del clasicismo italiano, y después será codificada y adaptada a las ideas cartesianas imperantes por los teóricos de la Académie royale[24]. Pero, Coypel y Du Bos, o Dufresnoy, Fréart de Chambray, Le Brun, Testelin, Féliben y De Piles, o los ingleses Shaftesbury, Richardson y Harris, se contentan en sus escritos con preparar el terreno para la total aproximación entre los fines de la pintura y los del drama, que tuvo lugar en Francia en la segunda mitad del siglo XVIII. En el ámbito de la pintura, los cuadros de género de varias figuras que pintó Greuze desde 1755 en adelante inauguran una secuencia decisiva de esta aproximación. En la crítica, los Salones de Grimm (1753, 1755 y 1757) y Laugier (1753) constituyen los primeros ejemplos de este fenómeno, cuya importancia histórica todavía no ha sido apreciada suficientemente[25]. Las nuevas relaciones entre drama y pintura recibirán su expresión más clara en los escritos de Diderot de la décadas de 1750 y 1760, que también serán los más influyentes. Con la intención de no extenderme demasiado, me restringiré a analizar tan sólo estos textos.

Los dos tratados de Diderot consagrados al teatro, Entretiens sur le Fils naturel (1757) y Discours de la poésie dramatique (1758) exponen su visión de estas teorías[26]. Diderot reclama la necesidad de una nueva dramaturgia escénica, inspirada en la pintura y, concretamente, en determinados cuadros ejemplares (el cuadro que más le interesaba en este sentido era el Testament d'Eudamidas de Poussin, que ya analizamos a proposito del tema del ensimismamiento). Esta dramaturgia debía representar la acción de forma más convincente que el teatro de la época. Diderot recomienda expresamente que los autores dramáticos dejen de inventar esos coups de théatre tan complicados (giros sorprendentes en la

acción, regresiones o revelaciones), pues consideraba que su efecto era, en el mejor de los casos, pasajero y superficial). Los autores debían buscar lo que él mismo denominaba tableaux (una disposición de personajes visualmente satisfactoria, esencialmente silenciosa y aparentemente accidental) que, bien constituida, podía llegar al espectador hasta lo más profundo de su ser[27]. Afirma que debemos imaginar al espectador en el teatro como si estuviera ante un lienzo, donde se sucede una serie de tableaux como por arte de magia[28]. Por tanto, Diderot concedía más valor a la pantomima que a la declamación, al movimiento expresivo o al silencio frente a la mera proliferación de incidentes. Reclamaba que los espectadores debían estar excluidos del espacio escénico y que, gracias a los decorados, se podría conseguir que acciones separadas tuvieran lugar simultáneamente. Este tipo de espacio sería susceptible de ofrecer una experiencia dramática más intensa, al tiempo que mucho más pictórica, de lo que el teatro francés había podido ofrecer hasta entonces[29].

Los Entretiens y el Discours no son los primeros textos donde Diderot expuso estas ideas. A comienzos de 1751, explicó en la Lettre sur les sourds et muets las ideas del gesto y la situación sublimes, citando como ejemplo a Lady Macbeth, concretamente el paseo sonámbula mientras se lava obsesivamente las manos:

[I] y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Mackbett dans la tragédie de Shakespear. La somnambule Mackbett s'avance en silence & les yeux fermés sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi (...) Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence & le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords![30].

[Existen gestos sublimes que la elocuencia de la oratoria jamás podrá expresar. Uno de ellos es el de Lady Macbeth en la tragedía de Shakespeare. Lady Macbeth avanza sonámbula y en silencio, con los ojos cerrados, imitando la acción de alguien que se lava las manos, como si las suyas todavía estuvieran manchadas con la sangre del rey (...) No conozco un discurso que tenga tanto 'pathos' como el silencio y los movimientos de las manos de esta mujer. ¡Qué imagen del remordimiento!]

Diderot compara la situación del espectador ante un cuadro con la de un sordo que presenciara a dos mudos hablando mediante señas sobre un tema que ambos conocen:

Ce point de vue est un de ceux sous lesquels j'ai toujours regardé les tableaux qui m'ont été présentés; & j'ai trouvé que c'étoit un moyen sûr d'en connoître les actions amphibologiques & les mouvemens équivoques; d'être promptement affecté de la froideur ou du tumulte d'un fait mal ordonné ou d'une conversation mal instituée; & de saisir dans une scene mise en couleurs tous les vices d'un jeu languissant ou forcé[31].

[Siempre he analizado desde este punto de vista cualquier cuadro. Pues, he observado que es un medio seguro para reconocer acciones ambigüas y movimientos equívocos, para notar la frialdad o confusión de un incidente pobremente organizado de una conversación pobremente entablada, y para percibir en una escena llena de colores todos los vicios de una representación vaga o forzada].

Diderot cuenta que, cuando quería calibrar el poder expresivo de los gestos de un actor, asistía a la representación de una obra que ya conociese, se sentaba al final de la sala y se tapaba los oídos[32].

Diderot escribió su primer Salon para la Correspondance littéraire de Grimm en 1759, un año después de la composición de los Discours. Tal y como han tenido que reconocer algunos historiadores, su crítica de arte posee la misma insistencia en determinadas ideas y prioridades que caracteriza a sus escritos sobre teatro[33]. Los dos rasgos que resultan más sorprendentes quizá sean su repulsa por lo convencional, el amaneramiento y la declamación, y su insistencia radical en que las representaciones de la acción, el gesto y la expresión facial comuniquen realmente lo que significan a primera vista. Esta insistencia contrasta implícitamente con la práctica teórica académica que, aunque reconocía las virtudes de una expresión natural y veraz, tendió a perpetuar un repertorio

limitado de posturas y actitudes procedentes de la obra de unos cuantos pintores del siglo XVI y XVII, sobre todo de Rafael y Poussin. Esto suponía una gran diferencia entre la concepción dramática de la pintura de Diderot por un lado, y las ecuaciones entre pintura y tragedia de finales del XVII y comienzos del XVIII por otro. Diderot pensaba que la autoridad de las convenciones teatrales tradicionales sobre la pintura había sido catastrófica, al contrario que Coypel, que afirmaba un poco antes del párrafo citado que, «tout contribue dans les spectacles à l'instruction du peintre» [en los espectáculos teatrales todo contribuye a la instrucción del pintor][34]. Diderot creía que el teatro debía reformarse gracías a su concepción de la pintura, basada parcialmente en un repertorio canónico de obras de esos mismos maestros del siglo XVI y XVII, pues ellos habían revelado el predominio de las cuestiones dramáticas y expresivas como nunca antes se había hecho[35]. De forma similar, Du Bos escribió que «une Tragédie renferme une infinité de tableaux» [una tragedia encierra infinidad de tableaux], y por tableaux se refería a la composición visual de la acción escénica en diferentes momentos de la obra. Diderot, por el contrario, afirmaba que las convenciones escénicas del teatro clásico creaban grupos de personajes de manera artificial, inexpresiva y desprovistos de toda fuerza dramática, la antítesis de lo que él entendía por tableaux. Así, las cuestiones dramáticas y expresivas tenían tanta importancia en el ámbito de la pintura como las consideraciones visuales o pictóricas en el drama.

Este nuevo gusto por la emoción violenta y los efectos extremos, hasta cierto punto anticlásico, es precisamente el que caracteriza a los escritos sobre pintura de Diderot. «On peut, on doit en sacrifier un peu au technique», escribe en los Essais. «Jusqu'oú? je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu récréeras mes yeux aprés, si tu peux». [Se puede, se debe sacrificar un poco a la técnica. ¿Hasta dónde? No lo sé. Pero no quiero que le cueste ni un ápice a la expresión, al efecto del tema. Impresióname, sorpréndeme, destrózame; hazme vibrar, llorar, temblar, indignarme en un primer momento; recreáras mis ojos después, si puedes][36]. No debe sorprendernos su atracción por temas que representan el verdadero horror, las escenas de martirios cristianos y, en general, esos temas y efectos que nuestros eruditos modernos han tachado con demasiada rapidez de melodramáticos[37]. Tampoco debe extrañarnos su recomendación de que un tema dado debe expresar las pasiones hasta el paroxismo[38], que la extravagancia es preferible a la frialdad en cualquier género[39] o que, en sus primeros escritos como la Lettre sur les sourds et muets, introduzca diversas nociones de lo

sublime[40]. En fin, su admiración por el «verve brûlante» y el «chaleur d'âme» [la energía ardiente, calor del alma], unos poderes dramáticos y expresivos que son innatos en artistas como Vernet, Van Loo y, sobre todo, Greuze, Fragonard en su Corésus et Callirhoé, Deshays, Doyen, Casanove, Loutherbourg, Durameau y el joven David[41]. Sugiero que la insistencia de Diderot en que el cuadro sea un exemplum virtutis no responde, tal y como se ha valorado tradicionalmente, a una actitud moralista e incluso exageradamente sentimental hacia el arte, sino que debe entenderse como la exigencia de un repertorio de temas y de una visión de los mismos que autoriza y exige los efectos dramáticos más intensos. Dorval le dice a Diderot en los Entretiens, que el objeto de una composición dramática es inspirar en los hombres el amor a la virtud y el horror ante el vicio: «[D]ire qu'il ne faut les émouvoir que jusqu'à un certain point, c'est preténdre qu'il ne faut pas qu'ils sortent d'un spectacle, trop épris de la vertu, trop éloignés du vice. Il n'y aurait point de poétique pour un peuple qui serait aussi pusillanime. Que serait-ce que le goût; et que l'art deviendrait-il, si l'on se refusait à son énergie, et si l'on posait des barrières arbitraires à ses effets?» [Entonces, decir que hay que emocionar sólo hasta cierto punto, es pretender que no salgan de un espectáculo demasiado prendados de la virtud, demasiado alejados del vicio. No habría poética para un pueblo que fuera tan pusilánime. ¿Qué cosa sería el gusto, y qué llegaría a ser el arte si uno se negara a su energía y si se impusiera barreras arbitrarias a sus efectos?][42]. Asimismo, aboga por una libre intensidad de expresión. En un célebre párrafo de los Essais define esta misma visión de un conflicto entre bien y mal, vicio y virtud, justicia e injusticia como componentes naturales del teatro: «... Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau» [Hacer la virtud amable, el vicio odioso, lo ridículo evidente, tal es el proyecto de todo hombre honrado que coge la pluma, el pincel o el cincel][43].

La moral implícita en esta idea del arte no es exactamente la de la vida cotidiana. Tal y como escribió Diderot en su Salon de 1767: «Nous aimons mieux voir sur la scène l'homme de bien souffrant que le mérchant puni, et sur le théâtre du monde, au contraire, le méchant puni que l'homme de bien souffrant. C'est un beau spectacle que celui de la vertu sous les grandes épreuves; les efforts les plus terribles tournés contre elle ne nous déplaisent pas». [En escena preferimos ver a un hombre de bien sufriendo, que el castigo de un hombre vicioso. En el teatro de la vida, por el contrario, preferimos ver el castigo de un hombre vicioso en vez del sufrimiento de un hombre de bien. El espectáculo de la virtud que acompaña a las grandes obras es hermoso, pero las invectivas más terribles contra ésta no nos desagradan][44]. Su gusto por el conflicto dramático de opuestos

morales posee unas consecuencias más heterodoxas, por no decir balzacianas: «Je hais toutes ces petites bassesses qui ne montrent qu'une ame abjecte; mais je ne hais pas les grands crimes: premièrement, parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies; et puis, c'est que les grandes et sublimes actions et les grands crimes, portent le même caractère d'énergie» [Odio todas esas pequeñas bajezas que no revelan más que un alma abyecta, sin embargo, no odio los grandes crímenes: primero, porque son el material de cuadros hermosos y bellas tragedias, y también porque las acciones grandiosas y sublimes y los grandes crímenes poseen el mismo tipo de energía][45]. En un párrafo sorprendente, Diderot juega con la posibilidad de una moral en la creación artística que sería inversa a la moral ordinaria:

[J]'ai bien peur que l'homme n'allât droit au malheur par la voie qui conduit l'imitateur de Nature au sublime. Se jetter dans les extrêmes, voilà le règle du poëte, garder en tout un juste milieu, voilà la règle du bonheur. Il ne faut point faire de poésie dans la vie. Les héros, les amants romanesques, les grands patriotes, les magistrats inflexibles, les apôtres de religion, les philosophes à toute outrance, tous ces rares et divins insensés font de la poésie dans la vie, de là leur malheur. Ce sont eux qui fournissent après leur mort aux grands tableaux, ils sont excellens à peindre[46].

[Me temo que el hombre se encamina directamente a la adversidad por el mismo camino que el imitador de la naturaleza se dirige hacia lo sublime. Ir a los extremos es la norma de todos los poetas, observar lo mejor de todas las cosas es la norma de la felicidad. En la vida no queda lugar para la poesía. Los héroes, los amantes novelescos, los grandes patriotas, los jueces inflexibles, apóstoles de la religión, filósofos de la muerte, todos esos insensatos, extraños y divinos, crean poesía de la propia vida, de ahí su adversidad. Ellos son los únicos que, tras su muerte, constituyen los grandes temas de la pintura, son excelentes para ser pintados].

No se puede negar que las cuestiones morales poseían una importancia especial a ojos de Diderot. Pero, también podemos entender su insistencia en la misión

moral de la pintura en el contexto de su concepción dramática del arte, que no estaba exenta de ambigüedades morales.

El alcance de esta idea excedía, en efecto, el ámbito de la representación de la acción y la pasión pues, aunque parezca inverosímil, también podía presentarse en el género de la naturaleza muerta. «Il y a une loi pour la peinture de genre et pour les groupes d'objets pêle-mêle entassés», escribió Diderot en sus Pensées detachées. «Il faudrait leur supposer de la vie, et les distribuer comme s'ils s'étaient arrangés d'eux-mêmes, c'est-á-dire avec les moins de gêne et le plus d'avantage pour chacun d'eux». [Hay una ley para la pintura de género y para los grupos de objetos amontonados en desorden. Habría que suponer que tienen vida propia y distribuirlos como si se hubieran colocado ellos mismos, es decir, con la menor incomodidad y la mayor ventaja para cada uno de ellos][47]. En otras palabras, el pintor de naturalezas muertas debe persuadir al espectador de que los objetos de sus cuadros se han colocado sin intervención exterior, lo cual produce una ilusión esencialmente dramática. Diderot analiza las naturalezas muertas de Chardin en sus Salones, revelando su componente dramático y esforzándose en explicar los bodegones dando indicaciones de su colocación en escena. En su Salon de 1765 escribe: «Choisissez son site; disposez sur ce site les objets comme je vais vous les indiquer, et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux». [Elija un lugar; disponga en el lugar los objetos tal como yo se lo indique, y esté seguro de que habrá visto sus cuadros][48]. A continuación, recrea otros cuadros de esta forma. En este mismo Salon aparece una nota del editor donde Grimm dice que ha visto, «des sociétés choisies, rasssemblées à la campagne, s'amuse[nt]r pendant les soirées d'automne à un jeu tout-à-fait intéressant et agréable. C'est d'imiter les compositions de tableaux connus avec des figures vivantes». [A la gente selecta, que se reúne en el campo en las tardes de otoño, divirtiéndose con un juego realmente interesante y placentero: la imitación de composiciones de cuadros muy conocidos con figuras vivas][49]. Podemos decir que los textos de Diderot evocan las naturalezas muertas de Chardin como indicaciones de una puesta en escena, como tableaux vivants. Inversamente, podemos considerar que la práctica contemporánea de jugar a realizar tableaux vivants es expresión de esa misma exigencia de dramatización de la pintura que ya estaba presente en las primeras reflexiones de Diderot. Finalmente, podemos interpretar su desagrado ante la simetría en la pintura como la expresión abstracta de esta exigencia. Tal y como afirma en los Pensées détachées: «La symétrie, essentielle dans l'architecture, est bannie de tout genre de peinture. La symétrie des parties de l'homme y est toujours détruite par la variété des actions et des positions; elle n'existe pas même dans une figure vue de face et qui présente ses deux bras

étendus». [La simetría, esencial en la arquitectura, es desterrada de todo género de pintura. La simetría de las partes del hombre se destruye siempre por la variedad de las acciones y las posiciones; no existe ni siquiera en una figura vista de frente que presente los dos brazos extendidos][50]. La estrecha relación entre asimetría, por un lado, y acción y movimiento por otro, no podría ser más explícita. El deseo de Diderot de desterrar la simetría de cualquier género de pintura, incluso de los que no representan a la figura humana, es una indicación más del predominio de las cuestiones dramáticas en su visión pictórica[51]. Esta visión tendía a buscar naturalmente su propia expresión en y a través de la representación de la acción y la pasión, protagonistas del teatro por excelencia. Por tanto, no es sorprendente que Diderot apoye plenamente la doctrina de una jerarquía de géneros, en vez de garantizar a cada uno de ellos el mismo estatus.

* * *

La necesidad de unidad, expresada en conceptos derivados del teatro clásico, había sido la piedra de toque de la teoría de la pintura francesa a lo largo del siglo XVII y comienzos del XVIII. Tal y como ha subrayado Lee, académicos como Le Brun y Testelin solían analizar los cuadros, «según la lógica de la relación dramática de todos los personajes del cuadro con sus respectivas emociones». Se basaban en el principio de que, «todo elemento de un cuadro, ya sea formal o expresivo debe... contribuir indefectiblemente a la demostración de una idea temática principal»[52]. Así, Le Brun elogió la unidad de acción de Les Israélites recuelliant la manne dans le désert, de Poussin, debido a la profusión de personajes y a la diversidad de sus acciones y expresiones: «Comme l'auteur de cette peinture est admirable dans la diversité des mouvements et qu'il sait de quelle sorte il faut donner la vie à ses figures, il a fait que toutes leurs diverses actions et leurs expressions différentes ont des causes particulières qui se rapportent à son principal sujet» [Qué forma tan admirable de captar la diversidad de movimientos y qué bien supo el pintor de este cuadro dar vida a sus figuras. Ha conseguido que las distintas acciones y expresiones tengan sus respectivas causas que se relacionan con el tema principal][53]. La idea de unidad de acción estaba íntimamente ligada a la unidad de tiempo, ambas basadas en una analogía entre el teatro y la pintura. Al representar una acción, el pintor se debía limitar a presentar un momento único. Esta idea planteaba ciertas

diferencias fundamentales, al menos en los detalles, entre las dos artes[54]. Aunque los teóricos clásicos no estaban totalmente de acuerdo respecto a la severidad con que debía aplicarse esta ley[55]: todos, por así decirlo, convinieron en que el carácter de aparente instantaneidad de la representación no era lo más importante. Más bien, el pintor debía seleccionar entre las fases principales de la acción y, después, limitarse a la fase elegida sin aludir a otras, salvo que fuera estrictamente necesario para la representación efectiva del tema. En interés de la vraisemblance, recomendaban limitar cualquier yuxtaposición en el lienzo de fases manifiestamente incompatibles o contradictorias de una misma acción. Se consideraba que la no observación de estas indicaciones estrictas producía una ruptura de unidad y de inteligibilidad. Shaftesbury, por ejemplo, declaró axiomáticamente que «el elemento clave o principal debe mostrase de inmediato, sin ninguna incertidumbre». Esto no ocurría cuando el espectador «quedaba con dudas, incapaz de determinar con rapidez qué parte de las que componen la historia o acción es la que realmente representa la composición»[56]. (La unidad de tiempo y la unidad de acción resultaban inconcebibles sin la unidad de lugar –que no tenía nada que ver con la precisión arqueológica o histórica de la representación de temas concretos–, lo cual explica por qué los autores clásicos la daban por hecho). Como reconoció Du Bos, quizá con mayor claridad que cualquiera de sus predecesores, la inteligibilidad también dependía en gran medida de la familiaridad del espectador con el tema representado[57]. Además, los autores clásicos (sobre todo De Piles) subrayaron la función del clair-obscur, el claroscuro, para producir la unidad de los efectos pictóricos[58].

Todos los críticos y teóricos de la reacción anti-rococó compartían estas exigencias y su preocupación por la unidad se vinculaba estrechamente a las ideas de sus predecesores del clasicismo. Pero, en sus escritos apreciamos un cambio de énfasis, concretamente en la afirmación de la necesidad de la experiencia real, lo cual no sólo indica una revisión del orden de prioridades, sino también una transformación profunda de la visión de los fines y esencia de la pintura. La concepción de unidad de acción de Diderot, que se debía a ideas anteriores, es un gran ejemplo de todo esto. Al contrario que Le Brun y Du Bos, Diderot recomendaba la eliminación de cualquier incidente, aunque por su fuerza estuviera justificado, que no contribuyera directamente y de forma indispensable a la representación más dramática y expresiva del tema que pueda imaginarse:

[L]es groupes qui multiplient communément les actions particulières doivent aussi communément distraire de la scène principale. Avec un peu d'imagination et de fécondité, il s'en présente de si heureuses qu'on ne saurait y renoncer; qu'arrive-t-il alors? c'est qu'une idée accessoire donne la loi à l'ensemble au lieu de la recevoir. Quand on a le courage de faire le sacrifice de ces épisodes intéressans, on est vraiment un grand maître, un homme d'un jugement profond; on s'attache à la scène générale qui en devient tout autrement énergique, naturelle, grande, imposante et forte[59].

[Los grupos que suelen multiplicar el número de acciones individuales tienden a distraer al espectador de la escena principal. Si, además, el artista cuenta con un poco de imaginación y fecundidad presentará a los personajes tan atractivos que apenas podrán ser reconocidos. ¿Qué ocurre entonces? Pues que una idea accesoria domina el conjunto, en vez de estar gobernada por éste. Cuando se tiene la valentía de sacrificar estos episodios tan interesantes, entonces se es verdaderamente un gran maestro, un hombre de juicio profundo que se concentra en la escena general, convirtiéndola en algo absolutamente enérgico, natural, grandioso, imponente y poderoso].

Una composición, afirma Diderot, no puede presentar «aucune figure oisive, aucun accessoire superflu. Que le sujet en soit un» [cualquier figura ociosa, cualquier accesorio superfluo. El tema debe ser sólo uno][60]. En este sentido, elogió un boceto al óleo de Carle Van Loo, pues tenía «un intérêt, un, une action, une. Tous les points de la toile disent la même chose: chacun à sa façon» [un interés, sólo uno; una acción, una. Cualquier detalle del lienzo dice la misma cosa, siempre de la misma manera][61]. En Pensées détachées resume una de las cuestiones principales de su crítica: «Rien n'est beau sans unité; et il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire; mais cela ne l'est pas» [Nada es bello sin unidad, y no hay unidad sin subordinación. Parece contradictorio, pero no lo es][62]. A sus ojos, cualquier fallo en la unidad de acción conducía de una forma clara y evidente a un fallo en la composición (término que comprende las cuestiones de expresión y acción), aunque no necesariamente a un fallo de ordonnance (que tiene que ver con la disposición de las figuras y objetos en la superficie del lienzo). Esta distinción que, bajo nombres diversos, fue fundamental en la teoría y crítica de los siglos XVII y XVIII, desaparecerá

en el XIX. En sus escritos, Diderot enfatiza y analiza esta distinción por su inutilidad ante el predominio absoluto del drama y la expresión: «On a prétendu que l'ordonnance était inséparable de l'expression. Il me semble qu'il peut y avoir de l'ordonnance sans expression, et que rien même n'est si commun. Pour de l'expression sans ordonnance, la chose me paraît plus rare, surtout quand je considère que le moindre accesoire superflu nuit à l'expression, ne fût-ce qu'un chien, un cheval, un bout de colonne, une urne» [Muchos han pretendido que la ordonnance era inseparable de la expresión. A mí me parece que no puede haber ordonnance sin expresión y que, incluso, no hay nada tan habitual. Respecto a la expresión sin ordonnance, la cosa me parece más rara, sobre todo cuando considero que el menor accesorio superfluo perjudica a la expresión, aunque sólo sea un perro, un caballo, un fragmento de una columna, una urna][63]. Pero, no se trataba simplemente de que la unidad de composición implicara la unidad de ordonnance y que la relación recíproca no tenía por qué darse necesariamente. Para Diderot, como para los otros críticos y teóricos anti-rococó en mayor o menor grado, un cuadro tenía que demostrar algo más que la idea dramática fundamental: tenía que presentar esa idea en movimiento ante nuestros ojos, crear una acción dramática. A Diderot no parece que le haya preocupado descubrir en un cuadro cierta racionalidad interna (que justificara y uniese las diferentes acciones, incidentes y expresiones representadas). Lo que realmente le interesaba es que su experiencia real de la pintura le persuadiera, más allá de toda duda y antes de cualquier acto consciente de reflexión o análisis, de la unidad dramática y expresiva de la obra.

Es posible que la diferencia más importante entre la concepción de la unidad pictórica de Diderot y las respectivas ideas de los teóricos clásicos tenga que ver con el diferente estatus que concedían a la causalidad. Como ya hemos visto, ésta desempeñó un papel fundamental en el pensamiento de los académicos franceses (cfr. las alabanzas de Le Brun a Poussin antes citadas). Diderot dice en sus Essais: «La principale idée [de un cuadro], bien conçue, doit exercer son despotisme sur toutes les autres. C'est la force motrice de la machine qui, semblable à celle qui retient les corps célestes dans leurs orbes et les entraîne, agit en raison inverse de la distance» [La idea principal [de un cuadro], bien concebida, debe ejercer su despotismo sobre todas las demás. Es la fuerza motriz de la máquina que, semejante a la que retiene a los cuerpos celestes en sus órbitas y los arrastra, actúa en relación inversa a la distancia][64]. La analogía entre máquina y cuadro era una idea tradicional; De Piles afirmaba que un cuadro debía considerarse: «comme une machine dont les pièces doivent être l'une pour l'autre & ne produire toutes ensembles qu'un même effet» [como una máquina

cuyas partes deben existir en interdependencia y todas juntas producir el mismo efecto][65]. Pero, para De Piles y otros escritores clásicos, esta analogía se basaba en la idea de una correspondencia interna y un ajuste mutuo entre las partes. En general, podríamos definir la idea clásica de causalidad como la ocasión manifiesta para la acción o expresión de figuras individuales o grupos de figuras. Para Diderot, por el contrario, la unidad de acción e incluso la de los cuadros como conjunto debía producir la ilusión de un dinamismo interno, del movimiento y fuerza coercitiva de la propia causalidad. En uno de los Pensées détachées mas importantes, dice: «Une composition doit être ordonnée de manière à me persuader qu'elle n'a pu s'ordonner autrement. Une figure doit agir ou se reposer, de manière à me persuader qu'elle n'a pu agir autrement» [Una composición debe estar ordenada de tal modo que me convenza de que no podría estar de otra manera; una figura debe actuar o reposar de tal modo que me convenza de que no ha podido actuar de otra manera][66]. Diderot deseaba persuasión y no demostración, determinismo y no lógica.

Como sugieren sus referencias a los cuerpos celestiales y a la fuerza de la gravedad, Diderot encontraba un paralelismo estricto entre arte y naturaleza o, mejor, entre lo que la naturaleza es y lo que el arte debería ser. Esta idea aparece formulada explícitamente en su crítica al poema didáctico de Watelet, L'Art de peindre (1760):

Tout détruit l'ensemble dans une figure supposée parfaite; l'exercice, la passion, le genre de vie, la maladie; il paraît qu'il n'y eut jamais qu'un homme, et dans un instant, en qui l'ensemble fût sans défaut: c'est Adam au sortir de la main de Dieu; mais ne peuton pas dire, en prenant l'ensemble sous un point de vue plus pittoresque, qu'il n'est jamais détruit ni dans la nature, où tout est nécessaire, ni dans l'art, lorsqu'il sait introduire dans ses productions cette nécessité? Mais quelle suite d'observations, quel travail cette science ne demande-t-elle pas? En revanche, le succès de l'ouvrage est assuré. Cette nécessité introduite fait le sublime...[67].

[Cualquier cosa puede destruir la estructura de una figura supuestamente perfecta: el ejercicio, la pasión, la forma de vida, la enfermedad. Parece que sólo hubiera existido un hombre, y nada más que por un instante, cuya estructura

fuera perfecta: Adán tal y como lo hizo la mano de Dios. Pero, ¿no podríamos decir que, desde un punto de vista pictórico, la estructura jamás desaparecerá de la naturaleza, donde todo es necesario, ni del arte, si sabe introducir esta necesidad en sus obras? ¡Cuánta observación y cuánto trabajo exige esta ciencia! Pero, así el éxito de la obra estará asegurado. Esta necesidad dará lugar a lo sublime].

La ideas de Diderot sobre la representación de la figura humana se oponían de forma categórica a cualquier canon de proporciones, abstracto o ideal, y a cualquier demostración excesiva de conocimiento anatómico[68]. Herbert Dieckmann resume:

Chaque fonction que le corps remplit exerce un effet non seulement sur une de ses parties, mais sur le corps tout entier. Il y a une "conspiration générale des mouvements", une interdépendance de toutes les parties, que l'artiste doit connaître et sentir pour les représenter (...) Ce qui est "imité", c'est la manifestation de certaines lois, l'expression de certaines fonctions; l'une et l'autre n'existent que pour celui qui sait former l'idée d'un tout, d'un ensemble de causes et d'effets[69].

[Cada función que realiza el cuerpo no sólo afecta a cada una de las partes, sino también al conjunto del cuerpo entero. Hay una "conspiración general de los movimientos", una interdependencia de todas las partes que el artista debe conocer y sentir para poder representarlas (...) Lo que se "imita" es la manifestación de ciertas leyes, la expresión de ciertas funciones. Estas sólo existen para el que sabe formar la idea de un todo, un ensamblaje de causas y efectos].

Tal y como insistía Diderot, la estructura de un cuadro tenía que ser ese sistema dramático y expresivo de causas y efectos: «L'on dit l'ensemble d'une figure, on dit aussi l'ensemble d'une composition. L' ensemble de la figure consiste dans la loi de nécessité de nature, étendue d'une de ses parties à l'autre; l'ensemble

d'une composition, dans la même nécessité, dont on étend la loi à toutes les figures combinées» [Se puede hablar del ensamblaje de una figura, también se puede hablar del ensamblaje de una composición. El ensamblaje de una figura consiste en la ley de necesidad natural que se extiende de una de sus partes a la otra; el ensamblaje de una composición consiste en esa misma necesidad, cuya ley se extiende a la combinación de todas las figuras][70]. En resumen, si la unidad pictórica era una especie de microcosmos del sistema causal de la naturaleza y del universo, la unidad de la naturaleza aprehendida por el hombre era, tal y como aparece en la pintura, fundamentalmente dramática y expresiva[71].

El énfasis de Diderot en la importancia dramática del clairobscur debe entenderse en este contexto. Su función principal, escribe Diderot, es «d'empêcher l'oeil de s'égarer, en le fixant sur certains objets» [prevenir al ojo de su extravío, fijando la mirada en determiandos objetos][72]. Así, es preferible que haya algunos contrastes fuertes de luz y oscuridad a una multiplicidad de efectos lumínicos suaves, que tienden a producir un efecto de atenciódispersión conocido como papillotage [73]. Una vez más, al definir el clair-obscur como un medio para conseguir una unidad de efectos dramáticos en la naturaleza, Diderot daba un paso más allá que los teóricos anti-rococó y que sus propios contemporáneos. En un pasaje ya famoso, describe el juego de luces y sombras de la tarde entre árboles, ramas y hojas, donde concluye diciendo:

Nos pas s'arrêtent involontairement; nos regards se promènent sur la toile magique, et nous nous ĕcrions: "Quel tableau! Oh! que cela est beau!". Il semble que nous considérions la nature comme le résultat de l'art; et, réciproquement, s'il arrive que le peintre nous répête le même enchantement sur la toile, il semble que nous regardions l'effet de l'art comme celui de la nature. Ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que Loutherbourg et Vernet sont grands[74].

[Nuestros pasos se detienen involuntariamente, nuestros ojos vagan por el mágico lienzo, y exclamamos: "¡Qué cuadro! ¡Oh! ¡Qué belleza!". Es como si consideráramos a la naturaleza como el resultado del arte; y, recíprocamente, si el pintor nos repite el mismo encantamiento sobre el lienzo, es como si miráramos el efecto del arte como el de la propia naturaleza. No es en el Salón,

sino en lo más profundo de un bosque, entre las montañas que el sol ensombrece e ilumina, donde Loutherbourg y Vernet son grandes].

La impresión de absoluta necesidad que el cuadro revela en su juego de clair-obscur y que la naturaleza determina en sus efectos de luz y sombra, infinítamente sutiles, hace posible esta experiencia tan intensa e impresionante[75]. Sin embargo, está ilusión sobrepasa, excepto en casos muy raros, el poder de los pintores de paisajes. Así, la concepción causal de la unidad pictórica de Diderot tendía a reforzar abrumadoramente las doctrinas de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia. Los temas que incluían acción y pasión se prestaban mejor que otros a una presentación abiertamente dramática y expresiva de las relaciones de causalidad, y exponían su dependencia absoluta y necesaria de una totalidad.

Aunque los contemporáneos de Diderot no pudieron ponerse de acuerdo en cuanto la relación entre unidad pictórica y causalidad, sí lo estaban respecto a la unidad pictórica, que debía ser aprehensible instantáneamente. Como consecuencia, un cuadro que no satisfaciera esta condición suponía un fracaso por parte del pintor. Tal y como dijo Caylus en «De la Composition» (1750):

[La compositon] n'a qu'un instant pour objet, auquel il est nécessaire que tout se rapporte et que tout concoure, mais si parfaitement que rien ne peut excuser les altérations de ce rapport; l'oeil le moins sévĕre ne peut les pardonner; dès l'instant que ce même oeil aperçoit, il doit tout embrasser, et ne peut souffrir d'être arrêtĕ par la plus légère bagatelle dont l'ordre et la convenance puissent être blessés; en un mot, il est indispensable de l'éclairer, de l'attirer et de le retenir. Ces impressions qui doivent saisir le premier coup d'oeil sont exigées, non par des lois qu'on se soit imposées, mais par l'essence de la peinture et par la seule obligation où l'esprit se trouve alors de parler directement à l'esprit[76].

[[La composición] sólo tiene como objeto el instante, al que todo debe estar relacionado y en torno al cual debe organizarse. Pero, con tanta perfección, nada puede excusar cualquier alteración de esta relación. Ni el ojo menos estricto podría perdonar ese error. Desde el mismo momento en que el ojo percibe el

cuadro, debe abarcar todo el conjunto sin detenerse ante cualquier leve incidente que pudiera interrumpir su orden o propiedad. En resumen, es indispensable que el ojo esté informado, que el cuadro le atraiga y le retenga. Estas impresiones, que debemos obtener a primera vista, no son necesarias debido a alguna ley que nos hayamos impuesto, sino porque constituyen la verdadera esencia de la pintura y porque la mente está obligada a hablar directamente con otras mentes].

El 15 de diciembre de 1756, en un largo pasaje de la Correspondance littéraire cuya importancia debemos reconocer, Grimm se detiene en el doble tema de la unidad e instantaneidad:

Les grandes machines en peinture et en poésie m'ont toujours déplu. S'il et vrai que les arts en imitant la nature n'ont pour but que de toucher et de plaire, il faut convenir que l'artiste s'en écarte aussi souvent qu'il entreprend des poëmes épiques, des plafonds, des galeries immenses, en un mot, ces ouvrages compliqués auxquels on a prodigué dans tous les temps des éloges si peu sensés. La simplicité du sujet, l'unité de l'action, sont non- seulement ce qu'il y a de plus difficile en fait de génie et d'invention, mais encore ce qu'il y a de plus indispensable pour l'effet. Notre esprit ne peut embrasser beaucoup d'objets, ni beaucoup de situations à la fois. Il se perd dans cette infinité de détails dont vous croyez enrichir votre ouvrage. Il veut être saisi au premier coup d'oeil par un certain ensemble, sans embarras et une [sic] manière forte. Si vous manquez ce premier instant, vous n'en obtiendrez que ces éloges raisonnés et tranquilles qui sont la satire et le désespoir du génie (...) Pour moi, j'avoue franchement que jamais je n'ai vu une galerie ou un plafond, ni lu un poëme épique sans une certaine fatigue et sans sentir diminuer cette vivacité avec laquelle nous recevons les impressions de la beauté[77].

[Siempre me han desagradado las grandes composiciones, tanto en pintura como en poesía. Si es cierto que las artes, al imitar a la naturaleza, no tienen otra pretensión que conmover y complacer, debemos admitir que el artista no logrará este objetivo escribiendo poemas épicos, pintando techos, galerías inmensas, en una palabra, todas esas obras complejas que a lo largo de los tiempos han sido

injustamente elogiadas. La simplicidad del tema, la unidad de acción, no sólo son lo más difícil de lograr para el genio y la invención, sino que también son indispensables para conseguir el efecto deseado. Nuestra mente no puede abarcar tantos objetos ni situaciones al mismo tiempo. Se pierde en esa infinidad de detalles que, según creéis, embellecen vuestras obras. Nuestra mente desea captar una composición con una sola mirada, sin problemas y de forma directa. Si os perdéis este primer instante, sólo obtendréis las alabanzas razonadas y tranquilas que forman la sátira y el desprecio del genio (...) En cuanto a mí, admito sinceramente que nunca he contemplado una galería o un techo, ni he leído un poema épico sin haber sentido cierto cansancio o la falta de esa vitalidad con la que recibimos las impresiones de la belleza].

Este texto de Grimm señala el final de la preferencia por la pintura, ya fuera de caballete o decorativa, que se manifestó durante el Renacimiento, Barroco y Rococó. Este nuevo énfasis en la unidad e instantaneidad era, por su propia naturaleza, una celebración del tableau, del cuadro portable y autónomo susceptible de ser abarcado con una primera mirada, frente al proyecto «ambiental», inabarcable, dependiente de la arquitectura y normalmente episódico o alegórico[78].

Esta oposición marca una época en la prehistoria de la pintura moderna (o, deberíamos decir, del pensamiento pictórico moderno). Podemos encontrar una de sus primeras formulaciones en un texto de Shaftesbury titulado, «A Notion of The Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules» (1712) que comienza así:

Antes de comenzar a analizar este esbozo histórico sería apropiado señalar que, por Tablature (puesto que no disponemos de un término adecuado en inglés, aparte del término más general 'picture') nos referimos, según la palabara original Tabula, a una obra distinta del simple retrato y también de todas esas formas burdas de pintura que, en cierto modo, son absolutas e independientes [i.e. que no estan sujetos a la exigencia de unidad], como las pinturas al fresco sobre paredes, techos, huecos de escaleras, cúpulas y otros lugares importantes de iglesias o palacios»[79].

Shaftesbury continúa explicando que: «Podemos denominar Tablature a cualquier obra que sea realmente "única", que pueda abarcarse con la mirada, elaborada según un proyecto, significado o diseño únicos; una obra que constituya un todo real, en razón de las relaciones mutuas y necesarias que se establecen entre sus distintas partes, como los miembros del cuerpo natural»[80]. El equivalente francés del término tabula que Shaftesbury empleó en la versión original de su tratado, publicado en el Journal des Sçavans, era tableau. Este vocablo francés conservaba las mismas connotaciones honoríficas del término original, connotaciones que señalan la unidad de la obra y que eran, precisamente, lo que Shaftesbury deseaba traducir al inglés con la palabra Tablature. Pero, será en Francia y a comienzos del siglo XIX, cuando aparecerá un gusto contrario a lo decorativo y arquitectónico, y en favor de la unidad, instantaneidad y autonomía. Fue en estos momentos cuando el concepto de tableau se enriqueció con connotaciones nuevas[81].

Tal y como sugieren los textos de Caylus y Grimm, que defendían la percepción de la unidad pictórica con una sola mirada, un solo coup d'oeil, el cuadro como conjunto debía ser inteligible de forma instantánea y universal dentro de unos límites razonables. Esta inteligibilidad radical constituía, realmente, el tema más importante de la crítica y teoría anti-rococó. Diderot será, una vez más, el que mejor desarrollará las consecuencias de este tema. En sus Essais escribe: «Une composition, qui doit être exposée aux yeux d'une foule de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court» [Una composición que se va a exponer a los ojos de una multitud de toda clase de espectadores, será falsa si no es inteligible para un hombre que sólo tenga sentido común][82]. Este principio apenas era respetado por los cuadros alegóricos que Diderot y algunos de sus contemporáneos encontraban oscuros, fríos y nada interesantes –al contrario que la mayoría de los autores anteriores al rococó–: «[J]e tourne le dos à un peintre qui me propose un emblème, un logogriphe à déchiffrer. Si la scène est une, claire, simple et liée, j'en saisirai l'ensemble d'un coup d'oeil» [doy la espalda a un pintor que me propone un emblema, un logogrifo que descifrar. Si la escena es una, clara, sencilla y armónica, captaré el conjunto con una mirada][83]. Diderot no se contentaba con afirmar que los cuadros alegóricos utilizaban un simbolismo abstruso sino que, además, algunos temas históricos bien elegidos podían considerarse de interés público. También afirmaba que los temas históricos proporcionaban el contexto necesario para la representación de acciones y

gestos, que poseían el significado concreto y preciso sin el cual sería imposible conseguir una verdadera unidad dramática. Diderot escribe en su Lettre sur les sourd et muets, «... Quand le sujet d'une proposition oratoire ou gesticulée n'est pas annoncé, l'application des autres signes reste suspendue» [Cuando el sujeto de una proposición oral o gestual está omitido, la aplicacion de otros signos permanece en suspenso][84]. En el artículo de la «Encyclopédie» (1755), señala que: «[C]'est à l'histoire à lever l'équivoque» [Es la historia la que debe resolver el equívoco][85].

Unos años más tarde, Diderot escribirá en los Pensées détachées sobre la historia y la moral: «Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur; sans quoi il est muet» [Toda obra escultórica o pictórica debe ser expresión de una gran máxima, una lección para el espectador; sin lo cual está muda][86]. Este pasaje siempre se ha citado como ejemplo de su visión moralista del arte. Pero también podría interpretarse como la exigencia de un equivalente pictórico de tono tan categórico, memorable y sentencioso –es decir, una inteligibilidad radical– como las máximas de conducta de sus discursos. Un texto de este tipo denunciaría la ausencia ineluctable de estas cualidades en cualquier obra visual que no se dirigiera hacia un fin moral.

Finalmente, la preocupación anti-rococó por la unidad e inteligibilidad se vio acompañada de una concepción de la unidad temporal mucho más rigurosa y exacta que la de los autores clásicos. Esta concepción ya estaba implícita en el pasaje de Caylus anteriormente citado, así como en la ecuación establecida por Diderot entre la unidad pictórica y la unidad causal de una naturaleza siempre cambiante y, en ese sentido, nueva a cada instante[87]. También está presente en el análisis detallado de Caylus del Sacrifice d'Iphigénie (1757) de Van Loo[88], así como en los Salones de Diderot[89]. Podríamos decir que Diderot y sus contemporáneos consideraron que el hecho de que un pintor no pudiera representar con suficiente claridad la unidad e instantaneidad del momento elegido era un obstáculo, una ruina para la ilusión dramática de la necesidad causal –de la cual dependía la convicción de unidad–. Esta exigencia de una unidad pictórica perceptible instantáneamente encontró su expresión natural en la tendencia casi universal de definir la esencia de la pintura en términos de instantaneidad, de la cual participaban la mayoría de los críticos y teóricos anti-rococós[90]. Esta tendencia reforzaba todavía más su fe en la preeminencia de los temas de acción y expresión que son los que mejor podían particularizar y representar un momento único.

Así, conviene señalar que, en un famoso pasaje de la Lettre sur les sourds et muets, Diderot atribuía al alma humana un carácter de totalidad e instantaneidad que se vinculaba específicamente al de un cuadro. Deseaba llamar la atención sobre la disparidad existente entre el estado psico-físico en un momento dado –la presencia de uno mismo– y la representación de esa condición o presencia mediante el lenguaje verbal, es decir, mediante una sucesión temporal de signos.

Autre chose est l'état de notre ame, autre chose le compte que nous en rendons, soit à nous-mêmes, soit aux autres, autre chose la sensation totale & instantanée de cet état, autre chose l'attention successive & détaillée que nous sommes forcés d'y donner pour l'analyser, la manifester & nous faire entendre. Notre ame est un tableau mouvant d'après lequel nous peignons sans cesse: nous employons bien du temps à le rendre avec fidélité; mais il existe en entier & tout à la fois: l'esprit ne va pas à pas comptés comme l'expression[91].

[Una cosa es el estado de nuestra alma y otra bien distinta lo que decimos de ella, tanto a nosostros mismos como a los demás. Una cosa es la sensación plena e instantánea de ese estado y otra la atención sucesiva y detallada que nos vemos obligados a prestarle para poder analizarlo, manifestarlo y hacernos comprender. Nuestro alma es un tableau móvil que describimos continuamente, aunque empleamos demasiado tiempo en intentar representarla con fidelidad. El alma es un todo compacto y simultáneo. La mente no avanza paso a paso como la expresión].

Al principio del capítulo primero señalé que para Diderot y sus contemporáneos, como para la tradición albertiana en general, el cuerpo humano en accion era la mejor imagen del alma humana. Este texto sugiere que Diderot encontró en el tableau perfectamente realizado un equivalente externo y «objetivo» de la percepción que tenía de sí mismo –como un ser completo aunque continuamente cambiante–. De ahí su insistencia en una pintura cuya unidad e instantaneidad fueran lo más rigurosas posibles, para que el arte pudiera crear objetos capaces de representar esa equivalencia entre lo objetivo y lo subjetivo, confirmando la percepción que tenía de sí mismo y que expresa inmejorablemente en el texto

citado. Pero Diderot no afirma que tales objetos no puedan ser los de la vida cotidiana.

Antes de finalizar esta sección, debemos mencionar muy brevemente dos puntos más. Primero, esta nueva concepción de unidad temporal, mucho más rigurosa, se vio acompañada de una concepción de unidad de lugar también mucho más rigurosa de lo que hasta entonces había sido. A propósito del Miracle des Ardens, de Doyen, Diderot señala que pocos genios hubieran sido capaces de captar la naturaleza exacta del lugar (la fachada de un hospital), y supone que el pintor imaginó primero una serie de escenas terribles independientes, para después inventar un espacio susceptible de unirlas en un todo[92]. Segundo, Diderot añade una unidad más a las tradicionales de acción, tiempo y espacio (influido sin duda y, aunque va mucho más lejos que él, por Shaftesbury): la del punto de vista. Esta idea ya aparece en sus primeras líneas de su definición de la composición pictórica. Dice en los Essais: «Toute scène a un aspect, un point de vue plus intéressant qu'aucun autre; c'est de là qu'il faut la voir. Sacrifiez à cet aspect, à ce point de vue, tous les aspects, ou points de vue subordonnés; c'est le mieux» [Toda escena posee un aspecto, un punto de vista que es más interesante que otro, desde el cual debemos contemplarla. Sacrificar a este aspecto o punto de vista todos los demás aspectos o puntos de vista es, sin duda, lo mejor][93].

No creo que sea necesario añadir que el punto de vista mencionado por Diderot es esencialmente dramático, y que la relación entre espectador y representación no tiene nada de ideal o a priori. Más bien, el carácter específico de la acción y el momento es el que determinan esa relación y colocan al espectador ante la escena representada. Y a la inversa, este punto de vista es mucho más intenso en y a través de la representación de una acción y un momento[94].

* * *

Bien, ahora ya estamos en condiciones de definir la relación entre pintura y espectador antes mencionada, una relación que es fundamental para la concepción pictórica anti-rococó. Como ya hemos visto, Diderot y sus colegas insistieron en que la tarea del pintor consistía, en primer lugar, en llegar al alma del espectador a través de sus ojos. Esta idea, que ya era tradicional, encontró su

prolongación en otra que también fue ampliamente compartida: primero, un cuadro tenía que atraer (attirer, appeller), después atrapar (arrêter) y finalmente, extasiar (attacher) al espectador; es decir, un cuadro tenía que llamar la atención de alguien, llevarle a cierta perplejidad y retenerle, embelesado, incapaz de moverse. Estos términos ya eran utilizados por los autores clásicos –sobre todo De Piles, que subrayó la necesidad de que la pintura debía atraer, sorprender y detener al espectador; y Du Bos, que estaba interesado principalmente en el poder de la pintura para llamar la atención–. Pero, en los escritos de Diderot y algunos de sus contemporáneos, estos términos recibirán una acepción crítica muy distinta de la meramente retórica. La idea de que un cuadro debía atraer, atrapar y extasiar al espectador no sólo se entendió de forma literal, sino que además se aplicó sistemáticamente a la experiencia real de determinados cuadros[95]. (Esto dio como resultado la descalificación de la pintura más corriente. El lector de los Salones de Diderot comprende de inmediato que el número de lienzos que pasaban este examen era relativamente pequeño). Este nuevo énfasis en la respuesta del espectador ante un cuadro no significa que su presencia estuviera garantizada (aunque no ocurría lo mismo con su capacidad de éxtasis), sino que podía ser explotada o descuidada a gusto del pintor. Los críticos y teóricos franceses de mediados del siglo XVIII comenzaron a pensar que el cuadro debía ser realizado teniendo en cuenta la presencia del espectador o, al menos, afirmarla con fuerza. En general, podemos decir que la existencia del espectador (es decir, la convención primordial de que los cuadros están hechos para ser vistos), se presentó por primera vez como un auténtico problema pictórico.

Podemos considerar toda esta evolución como un aspecto más de la aproximación entre las intenciones de la pintura y el teatro en la Francia de aquellos años. Pero la idea de que el arte de la pintura estaba ligado inevitablemente a una serie de espectadores que debían formar un público unido, se corresponde exactamente con la idea recurrente de que el público teatral era resultado de la unión inevitable tanto de censores como de espectadores. En ambos casos, podemos encontrar antecedentes a comienzos de siglo –Du Bos fue el que abrió el camino–, pero hasta entonces no se había considerado como un problema fundamental. Este problema debía resolverse en ambos casos a través de la propia instrumentalidad del tableau, cuyo sentido era complementario tanto en un arte como en otro. De hecho, la unidad de punto de vista implícita en la construcción del tableau dramático, era una consecuencia lógica del reconocimiento de la existencia de un público de espectadores; y el pintor no sólo debía situar al espectador ante la escena representada, sino también frente al

cuadro, frente al propio tableau. Uno de los Pensés détachées de Diderot dice: «Deux qualités essentielles à l'artiste, la morale et la perspective» [Dos cualidades esenciales del artista, la moral y la perspectiva][96]. Por eso mismo, cuando Diderot afirma que la unidad compositiva consiste en la extensión de la ley de la naturaleza a la interacción de diversos personajes en el cuadro, no estaba pensando en el teatro. Pero, al insistir en el tema de la necesidad, estaba subrayando, efectivamente, la importancia de los motivos manifiestamente dramáticos. La capacidad visual del público sólo podría lograr el éxito de la representación –ya que podía llegar a amenazar la posibilidad de lo dramático– si se le persuadía de la existencia de estos motivos mediante el tableau.

Hasta ahora, sólo me he limitado a describir el componente literal o circunstancial de la relación entre pintura y espectador. Pero también es importante, incluso fundamental, lo que podríamos denominar el componente ficticio de esta relación. Al lector no le sorprenderá saber que los primeros estudios extensos de esta relación aparecen en los Entretiens sur le Fils naturel y Discours de la poésie dramatique, ambos de Diderot. Este análisis se refiere principalmente a las condiciones necesarias para la ilusión dramática como tal. Su primera formulación básica aparece en relación a la campaña que emprendiera Diderot contra la tirade clásica. En los Entretiens leemos: «Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas. Y a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui? L' auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je le vois dans le parterre; et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, et la scène reste vide» [En una representación dramática debemos tratar al espectador como si no existiera. ¿O es que hay algo que tenga que ver con él? El autor parte de su tema, el actor interpreta su papel. Ambos descienden de la escena. Les veo en la orquesta y, para mí, la acción queda en suspenso y la escena vacía mientras dura su intervención][97]. Esta idea aparece desarrollada con todos sus matices en el Discours:

Si l'on avait conçu que, quoiqu'un ouvrage dramatique ait été fait pour être représenté, il fallait cependant que l'auteur et l'acteur oubliassent le spectateur, et que tout l'intérêt fût relatif aux personnages, on ne lirait pas si souvent dans les poétiques: Si vous faites ceci ou cela, vous affecterez ainsi ou autrement votre spectateur. On y lirait au contraire: Si vous faites ceci ou cela, voici ce qui en résultera parmi vos personnages.

Ceux qui ont écrit de l'art dramatique ressemblent à un homme qui, s'occupant des moyens de remplir de trouble toute une famille, au lieu de peser ces moyens par rapport au trouble de la famille, les pèserait relativement à ce qu'en diront les voisins. Eh! laissez là les voisins; tourmentez vos personnages; et soyez sûr que ceux-ci n'éprouveront aucune peine, que les autres ne partagent.

[Hemos comprendido que, al escribir una obra dramática que va a ser representada, es necesario que autor y actor olviden al espectador y que todo su interés se centre en los personajes, algo que no encontramos a menudo en la poesía: si se hace esto o aquello, el espectador se verá afectado de una o otra manera. Pero también podríamos interpretarlo al revés: si se hace esto o aquello, su resultado afectará a los propios personajes.

Todos los que escriben teatro me recuerdan a un hombre que, al intentar atormentar a su familia, diera más importancia al qué dirán de los vecinos que a las consecuencias de sus actos sobre los suyos. ¡Olvídense de los vecinos! ¡Atormentad a vuestros personajes! Y les aseguro que no sufrirán ningún daño que otros no vayan a compartir][98].

Los peligros que suponía la violación de este principio fundamental no eran pocos: «Et l'acteur, que deviendra-t-il, si vous vous êtes occupé du spectateur? Croyez-vous qu'il ne sentira pas que ce que vous avez placé dans cet endroit et dans celui-ci n'a pas été imaginé pour lui? Vous avez pensé au spectateur, il s'y adressera. Vous avez voulu qu'on vous applaudît, il voudra qu'on l'applaudisse; et je ne sais plus ce que l'illusion deviendra» [Y el actor, ¿qué será de él si Ud. está ocupado con el actor? ¿No cree que sentirá que todo lo que se ha puesto en este y aquel lugar no ha sido imaginado para él? Ud. ha pensado en el espectador, el actor se dirigirá a él. Ud. ha querido ser aplaudido, él también querrá que se le aplauda; y no sé que será de la ilusión][99]. La conclusión resulta evidente: «Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas» [Sea que componga o actúe, piense en el espectador como si no existiera. Imagine, en el borde del escenario, un gran muro que lo separa del público; actúe como si el telón no se levantara][100].

Este tema aparece continuamente a lo largo de los Salones de Diderot. Así, señala acerca de los trajes extravagantes: «Si c'est pour le spectateur que vous vous ruinez en habits, acteurs, vous n'avez point de goût; et vous oubliez que le spectateur n'est rien pour vous»[101]. [Actores, si os habéis arruinado comprando trajes por culpa del espectador, carecéis de gusto y habéis olvidado que éste, en realidad, no significa nada]. Diderot observa que, «dans les pièces italiennes, nos comédiens italiens jouent avec plus de liberté que nos comédiens français; ils font moins de cas du spectateur. Il y a cent moments où il en est tout à fait oublié» [En las obras italianas, nuestros actores italianos actúan con más libertad que nuestros actores franceses. No les importa tanto el espectador. Hay cientos de momentos donde éste queda olvidado por completo][102]. A continuación, explica por qué los actores que representan a personajes secundarios tienden a ser más verosímiles que los protagonistas: «La raison, ce me semble, c'est qu'ils sont contenus par la présence d'un autre qui les commande: c'est à cet autre qu'ils s'adressent; c'est là que toute leur action est tournée» [Creo que esto se debe a que se encuentran limitados por la presencia de otro que les dirige, al que obedecen y hacia el que orientan sus acciones]. Libres de ataduras, los actores principales «s'arrangent en rond; ils arrivent à pas comptés et mesurés; ils quêtent des applaudissements; ils sortent de l'action; ils s'adressent au parterre; ils lui parlent, et ils deviennent maussades et faux» [se disponen en corros, llegan cuidadosamente, midiendo sus pasos con mesura. Buscan el aplauso y se apartan de la accion. Se dirigen al patio de butacas, le hablan y resultan torpes y falsos][103].

El gusto de Diderot por los tableaux frente a los coups de théâtre debe comprenderse principalmente en los siguientes términos: «Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre», escribe en los Entretiens. «Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau» [Un coup de théâtre es un incidente inesperado que ocurre en el curso de la acción y cambia súbitamente el estado de los personajes. La disposición de esos personajes en la escena, tan natural y veraz, representada fielmente por el pintor, me complace sobre el lienzo, es un tableau][104]. En otras palabras, un coup de théâtre se presenta como si tuviera lugar dentro de la acción y marcara un cambio súbito en la consciencia de los personajes en cuestión, mientras que el agrupamiento de figuras y las propiedades de la escena constituyen un tableau que está fuera de la acción, cuyo resultado es que los propios personajes parecen no ser conscientes de su existencia, y de ahí su efecto sobre el público. «Celui qui agit et celui qui

regarde, sont deux êtres très différents» [El que actúa y el que mira son dos seres diferentes] observa Diderot en las primeras páginas de los Entretiens [105]. El concepto de tableau hipostatiza esta diferencia y, sobre todo, la define esencialmente como una diferencia de punto de vista. Un tableau es algo visible, puede decirse que existe sólo desde el punto del vista del espectador. Pero, precisamente por esto, parece convencer al espectador de que los propios actores ignoran su presencia[106].

La interpretación que suele hacerse del concepto de tableau de Diderot enfatiza la importancia de los elementos visuales en la creación de una ilusión dramática –e incluso supone la exaltación de la propia visión–, interpretación que nos parece, cuanto menos, errónea. La función principal del tableau tal y como lo concibió Diderot no consistía tanto en llegar al público teatral o explotar su visualidad, cuanto en neutralizar esa visualidad. Quería aislar la acción que se desarrolla en el escenario, intentado que los personajes dramáticos y el público la olvidaran. En resumen, podemos interpretar los Entretiens y Discours como una exigencia pura y dura de realismo escénico. Pero, sería mejor decir que, sobre todo, defienden la inexistencia de un público, la ilusión de que los espectadores no están realmente en el patio de butacas y no se les presta atención. Sin esta ilusión, ninguna forma de realismo podría provocar la experiencia dramática que buscaba Diderot.

Tal y como podríamos suponer, este mismo principio dramático es esencial para la concepción pictórica de Diderot. En los Pensées détachées escribe:

Lairesse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien; et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espece, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi; ni l'un ni l'autre ne me savaient là[107].

[Lairesse pretende que al artista le está permitido hacer entrar al espectador en la

escena de su cuadro. Yo no lo creo; y hay tan pocas excepciones que haría encantado una regla general de todo lo contrario. Me parecería de tan mal gusto como si un actor, mientras representa su papel, se dirigiera al patio de butacas. El lienzo encierra todo el espacio y no hay nadie más allá. Cuando Susana se expone desnuda a mi mirada, oponiendo a la mirada de los viejos todos los velos que la envolvían, Susana es casta, y el pintor también; ni uno ni otra sabían que yo estaba allí].

El tema de Susana y los viejos entrañaba unos problemas específicos, ya que la presencia del espectador, concretamente su presencia ilícita, formaba parte del cuadro. Existía el riesgo de llamar la atención del espectador real y que éste, junto con los viejos, pasara a formar parte efectiva del cuadro: «Je regarde Suzanne; et loin de ressentir de l'horreur pour les vieillards, peut- être ai-je désiré d'être à leur place» [Contemplo a Susana y, lejos de sentir horror por los viejos, quizá me gustaría estar en su lugar][108]. La situación que evoca Diderot y a la que se refiere en el pasaje citado alude directamente a esta amenaza: «Un peintre italien a composé très-ingénieusement ce sujet. Il a placé les deux vieillards du même côté. La Susanne porte toute sa draperie de ce côté, et pour se dérober aux regards des vieillards, elle se livre entièrement aux yeux du spectateur. Cette composition est très libre, et personne n'en est blessé. C'est que l'intention évidente sauve tout, et que le spectateur n'est jamais du sujet» [Un pintor italiano compuso este tema con mucho ingenio. Situó a los dos viejos en el mismo lado. Susana se cubre con todos sus velos y, para escapar a la mirada de los viejos, se expone por completo a los ojos del espectador. Esta composición resulta muy libre y no ofende a nadie. Esto se debe a que la obviedad de la intención salva la composición y el espectador nunca formará parte del tema del cuadro][109]. Diderot subraya poco después: «C'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre» [Esta es la diferencia entre una mujer que contemplamos y una mujer que se expone][110].

Otro tema que trataba con especial sutileza los efectos de la presencia del espectador era el de la caridad romana, muy conocido en la época: una mujer da de comer a su padre anciano y prisionero recostado en su regazo. Diderot escribió en el Salón de 1765: «Je ne veux pas absolument que ce malheureux vieillard, ni cette femme charitable, soupçonnent qu'on les observe; ce soupçon arrête l'action et détruit le sujet». [No quiero que este pobre viejo o esta mujer caritativa sospechen que están siendo observados, pues esta sospecha detendría

la acción y destruiría el tema][111]. Unas páginas después afirma: «Cette frayeur dénature le sujet, en ôte l'intérêt, le pathétique, et ce n'est plus une charité» [Ese temor desnaturaliza el tema, le quita interés y patetismo, y ya no sería un acto de caridad][112]. En los Pensées détachées dice de forma más general: «Toutes les scènes délicieuses d'amour, d'amitié, de bien-faisance, de générosité, d'effusion de coeur se passent au bout du monde» [Todas las encantadoras escenas de amor, amistad, caridad, generosidad, efusiones del corazón, transcurren en el fin del mundo][113]. Por au bout du monde se refiere a un lugar que ofrece una impresión de silencio, de soledad, y lo que es más importante, donde no existe la mirada ni los espectadores[114].

Pero lo importante no son los problemas específicos de cada tema, sino el principio general que coloca a estos temas en primer plano: «Ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas»; o «La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà»; o bien, como subraya en el Salón de 1767, «Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose pas de témoins» [Una escena representada sobre el lienzo o sobre el escenario no supone testigos][115]. Este principio era la causa fundamental del profundo desagrado de Diderot por los gestos amanerados, corporales y faciales, tanto en pintura como en teatro –lo que denominaba grimace–. «Ne voyez-vous pas que la douleur de cette femme est fausse, hypocrite», escribe sobre una figura de un cuadro de Lagrenée, «qu'elle fait tout ce qu'elle peut pour pleurer et qu'elle ne fait que grimacer» [¿Acaso no ven que el dolor de esta mujer es falso, hipócrita, que llora lo mejor que sabe pero sólo consigue gesticular muecas][116].

En el Salón de 1763, Diderot advierte que, «Il ne faut pas prendre de la grimace pour de la passion; c'est une chose à laquelle les peintres et les acteurs sont sujets à se méprendre. Pour en sentir la différence, je les renvoie au Laocoon antique, qui souffre et ne grimace point» [No debemos confundir la gesticulación con la pasión, y esto es algo en lo que suelen incurrir tanto los pintores como los actores. Para que comprendan la diferencia, les aconsejo que contemplen el antiguo Laocoonte, que sufre, pero sin gesticular][117]. En general, tanto en pintura como en teatro, a Diderot le desagradaba cualquier tipo de exageración que "pareciera indicar un deseo de complacer a la multitud". «Je ne saurais supporter les caricatures, soit en beau, soit en laid», escribe en los Discours, «car la bonté et la méchanceté peuvent être également outrées». [No puedo soportar las caricaturas, ni de la belleza ni de la fealdad, pues la bondad y la maldad pueden resultar igualmente exageradas][118]. En los Essais sostiene que dessin, color y clair-obscur son susceptibles de ser caricaturizados y que «toute caricature est de

mauvaise goût» [toda caricatura es de mal gusto][119]. También es cierto que, desde su punto de vista, la pintura de historia parece incluir una especie de exageración implícita: «Le peintre de genre a sa scène sans cesse présente sous ses yeux; le peintre d'histoire, ou n'a jamais vu, ou n'a vu qu'un instant la sienne» afirma en los Essais «Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune; l'autre est, pour ainsi dire, le créateur d'une nature idéale et poétique. Il marche sur une ligne difficile à garder. D'un côté de cette ligne, il tombe dans le mesquin, de l'autre, il tombe dans l'outré» [El pintor de género tiene la escena presente continuamente ante sus ojos; el pintor de historia jamás ha visto la suya, o sólo un instante. Y además, uno es un puro y simple imitador, copista de una naturaleza común; el otro, de algún modo, es el creador de una naturaleza ideal y poética. Camina sobre una línea difícil de conservar. A un lado de la línea, cae en lo mezquino; por el otro, en lo exagerado][120]. Diderot va aún más lejos en la introducción a su Salón de 1767, sugiere que sólo se podrá conseguir lo que denomina «ligne vraie» y «modèle idéal de la beauté» [línea verdadera y modelo ideal de belleza] mediante alguna forma de exageración o embellecimiento de la naturaleza[121]. En su breve ensayo, «De la Manière», que sigue a este Salón, añade: «Tout ce qui est romanesque est faux et maniéré. Mais toute nature exagérée, agrandie, embellie au delà de ce qu'elle nous présente dans les individus les plus parfaits n'est-elle pas romanesque? Non. Quelle différence mettez-vous donc entre le romanesque et l'exagéré? Voyez-le dans le préambule de ce Salon» [Todo lo inventado es falso y amanerado. Pero, toda naturaleza exagerada, magnificada, mucho más bella de lo que podríamos contemplar en los individuos más perfectos, ¿acaso no es una invención? No. ¿Qué diferencia hay entonces entre la invención y la exageración? Acudid a la introducción de este Salón][122]. En el Salon de 1769, Diderot critica la obra de Greuze, Septime Sévère et Caracalla, por no conseguir «la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique» [el tipo de exageración que exige la pintura de historia][123]. En otras palabras, a finales de la década de 1760 parece que Diderot pensaba que cada género poseía su propio «beau idéal» [ideal de belleza»] o manera característica de exagerar, embellecer o transformar la naturaleza. Para ser bueno en su género, todo pintor debía ser capaz de intuir ese ideal e integrarlo en sus esfuerzos. En resumen, existía un tipo de exageración que tenía sus orígenes en la propia naturaleza de la representación artística, y no en el deseo de complacer al espectador.

Diderot consideraba intolerable cualquier evidencia de ese deseo. En «De la Manière», afirma que, si la fealdad es natural, «et n'annonce par elle-même aucune prétention, aucun ridicule, aucun travers d'esprit» [y no anuncia por sí

misma nada pretencioso, ridículo o extraño], la manière no es natural, es hipócrita y tan sólo está interesada por las apariencias; por ello, es «plus insupportable à l'homme de goût que la laideur» [mucho más insoportable para el hombre de gusto que la verdadera fealdad][124]. De ahí, el antagonismo de Diderot con el Rococó, pues, desde su punto de vista, este movimiento reflejaba claramente las maneras y convenciones de la sociedad educada:

Une autre chose qui ne choque pas moins, ce sont les petits usages des peuples civilisés. La politesse, cette qualité si aimable, si douce, si estimable dans le monde, est maussade dans les arts d'imitation. Une femme ne peut plier les genoux, un homme ne peut déployer son bras, prendre son chapeau sur sa tête, et tirer un pied en arrière, que sur un écran. Je sais bien qu'on m'objectera les tableaux de Watteau; mais je m'en moque, et je persiste[125].

[Otra cosa que también choca mucho son las costumbres de los pueblos civilizados. La cortesía, esa cualidad tan amable, tan dulce, tan estimable en el mundo, es muy desagradable en las artes de imitación. Una mujer no puede doblar las rodillas, un hombre sólo puede mostrar su brazo, llevar el sombrero en la cabeza y echar el pie hacia atrás en un escenario. Se perfectamente que se me objetarán los cuadros de Watteau; pero no me importa, y persisto].

Diderot escribe en los Pensées détachées: «[J]'aime mieux la rusticité que la mignardise et je donnerais dix Watteau pour un Téniers» [prefiero la tosquedad a la afectación, y daría diez Watteau por un Teniers][126]. El objeto de su desagrado no era la exageración, la caricatura o la politesse en sí mismas, sino la consciencia de la presencia de un público, la consciencia de ser contemplado que suponen estos tres elementos. Diderot exigía que, en las obras de arte, debía desaparecer esa consciencia mediante la representación de un personaje absolutamente ensimismado o entregado a una acción o estado mental. En «De la Manière» afirma:

Il est rare qu'un être qui n'est pas tout entier à sons action ne soit pas maniéré.

Tout personnage qui semble vous dire: “Voyez comme je pleure bien, comme je me fâche bien, comme je supplie bien”, est faux et maniéré.

Tout personnage qui s’écarte des justes convenances de son état ou de son caractère, un magistrat élégant, une femme qui se désole et qui cadence ses bras, un homme qui marche et qui fait la belle jambe, est faux et maniéré [127].

[Es extraño que alguien que no esté totalmente entregado a su acción no resulte amanerado.

Cualquier personaje que parezca decir: «Mira qué bien lloro, qué bien me enfado, qué bien imploro» es falso y amanerado.

Cualquier personaje que se ajuste a lo que resulta apropiado para su estado o carácter –un magistrado elegante, una mujer afligida y que deja caer los brazos, un hombre que camina y que muestra la pierna– es falso y amanerado].

Podemos decir que una figura absorta o entregada por completo a una acción, actividad o estado mental y, por tanto, inconsciente de la presencia del espectador, está aislada de éste. De hecho, Diderot explotó esta metáfora en un par de párrafos importantes de sus Essais: «Si vous perdez le sentiment de la différence de l’homme qui se présente en compagnie et de l’homme intéressé qui agit, de l’homme qui est seul et de l’homme qu’on regarde, jetez voz pinceaux dans le feu. Vous académiserez, vous redresserez, vous guinderez toutes vos figures» [Si perdéis el sentimiento de la diferencia entre el hombre que se presenta en compañía y el hombre interesado en actuar, del hombre solo y del hombre admirado, echad vuestros pinceles al fuego. Academizaréis, corregiréis, edulcoraréis todas las figuras][128]. En ese caso, el cuadro ya nunca será «une rue, une place publique, un temple», [una calle, una plaza pública, un templo] sino que se convertirá en «un théâtre» [un teatro][129], es decir, en una construcción artificial donde el deseo de impresionar al espectador y solicitar su aplauso ha destruido los elementos de persuasión y de ilusión dramática.

En este caso, el uso del termino théâtre revela el profundo desagrado de Diderot por las convenciones imperantes en las artes dramáticas. Le desesperaba que este tipo de convenciones, o la consciencia de la presencia del espectador que

encarnaban, pudiera triunfar en algún momento. Esta parece ser la consecuencia de sus palabras: «On n'a point encore fait, et l'on ne fera jamais un morceau de peinture supportable, d'après une scène théâtrale; et c'est, ce me semble, une des plus cruelles satires de nos acteurs, de nos décorations, et peut-être de nos poètes» [Todavía no se ha hecho, y no se hará jamás, una obra de pintura soportable basada en una escena teatral; y es, me parece, una de la burlas más crueles de nuestros actores, nuestras decoraciones y, seguramente, de nuestros poetas][130]. Diderot parece decir que, si se reformaba el teatro según las directrices expuestas en los Entretiens y Discours, los pintores serían capaces de mirar al escenario en busca de inspiración, y ya no estarían condenados a la mediocridad o algo peor[131]. A continuación, expresa su disgusto por el teatro tal y como lo conoce y, en sus escritos sobre pintura, utiliza el término le théâtral, lo teatral (que señala la consciencia de ser contemplado) como sinónimo de falsedad[132]. Lo opuesto a la mueca, a lo amanerado y teatral, era le naïf, lo ingenuo. Diderot caracteriza este concepto en sus Pénsées détachées como algo, «tout voisin du sublime» [muy próximo a lo sublime] y lo resume: «C'est la chose, mais la chose pure, sans la moindre altération. L'art n'y est plus» [es la cosa, pero la cosa pura, sin la menor alteración. El arte ya no está allí][133]. «Le naïf» designaba algo sorprendente, distinto de la mera fidelidad a las apariencias:

Tout ce qui est vrai n'est pas naïf, mais tout ce qui est naïf est vrai, mais d'une vérité piquante, originale et rare. Presque toutes les figures du Poussin sont naïves, c'est-à-dire parfaitement et purement ce qu'elles doivent être. Presque tous les vieillards de Raphaël, ses femmes, ses enfants, ses anges, sont naïfs, c'est-à-dire qu'ils ont une certaine originalité de nature, une grâce avec laquelle ils sont nés, que l'institution ne leur a point donnée[134].

[Todo lo que es verdadero no es ingenuo, pero todo lo que es ingenuo es verdadero, aunque de una verdad penetrante, original y rara. Casi todas las figuras de Poussin son ingenuas, es decir, perfecta y sencillamente lo que deben ser. Casi todos los ancianos de Rafael, sus mujeres, sus niños, sus ángeles son ingenuos, es decir, poseen cierta originalidad innata, una gracia con la que han nacido, que la educación no les ha proporcionado].

En suma, la ingenuidad era el modo de expresión característico de la unidad causal de la naturaleza o, en cualquier caso, el sello de esa unidad en el arte. (Los Essais, que definen la gracia como «cette rigoureuse et précise conformité des membres avec la nature de l'action» [Esa conformidad rigurosa y precisa de los miembros con la naturaleza de la acción] siguen esta idea al pie de la letra[135]). Inversamente, la expresión pictórica de la unidad causal de la naturaleza necesitaba la negación de la presencia del espectador ante el cuadro –o, al revés, ésta establece la ficción de que «il n'y a personne au delà».

Por mi parte, estoy convencido de que la insistencia de los críticos y teóricos anti-rococós en que los pintores debían conseguir lo que he denominado un tipo de unidad pictórica absolutamente clara, fue la expresión de una exigencia mucho más esencial: que cada personaje, el conjunto del cuadro, el propio tableau, declarara su inconsciencia u olvido del espectador. Sin embargo, me doy cuenta de que, entre todos los escritores de la época, Diderot fue el único que formuló realmente esta exigencia. Aunque tampoco podemos decir que la relación entre ésta y la unidad esté claramente explicitada en sus escritos.

La distinción entre acciones y actitudes esbozada en los Essais revela estas ideas: «Autre chose est une attitude, autre chose une action. Les attitudes sont fausses et petites, les actions toutes belles et vraies». [Una cosa es una actitud y otra una acción. Las actitudes son falsas e insignificantes, las acciones son bellas y verdaderas][136]. Nada de esto puede leerse en los escritos de los predecesores o contemporáneos de Diderot. Sin duda, siempre se ha tenido a ciertos pintores como maestros de la acción y la expresión en mayor o menor grado, pero la distinción de Diderot entre acciones y actitudes establece una diferencia de naturaleza, no de grado –i.e. opone la realización de la intención o las expresiones de la pasión, naturales, espontáneas y automáticas, a su simulacro convencional, amanerado y (en el sentido peyorativo del término) teatral–. Describir cualquier cosa como una acción suponía un juicio favorable, aunque no necesariamente definitivo o completo, de ésta. De forma significativa, cada una de las tres causas principales de lo que podríamos llamar la «misse en attitude» de la acción, que Diderot señala en los Essais, institucionaliza esa consciencia de la mirada que tanto le desagradaba: la pedagogía académica, que propugnaba el dibujo a partir de un modelo vivo; el falso ideal de gracia que enseñaban los profesores de danza como Marcel; el principio académico que exigía un contraste deliberado entre las figuras de un cuadro, e incluso entre los miembros de una misma figura[137].

La originalidad de Diderot, así como su adhesión al impulso fundamental del movimiento anti-rococó, es aún más evidente si comparamos su pensamiento con el de Caylus. En 1747, Caylus ya distinguía en sus «Réflexions sur la peinture» entre dos tipos de estudio de la figura humana:

La figure que nous appelons académie n'a été posée que pour l'exercice du dessin en général, le professeur n'a eu avec raison d'autre objet en la posant que celui de présenter un beau choix, un heureux contraste dans les parties, d'y répandre une belle lumière avec un beau jeu de muscles, tandis que la figure que nous connaissons sous le nom d' étude posée pour un sujet déterminé, est remplie d'une intention et d'une action qui parle à l'esprit[138].

[La figura que denominamos académie sólo posaba para la práctica del dibujo general. El profesor no tenía otra pretensión respecto a la pose --y con razón– que la de presentar una bella elección, un hermoso contraste entre las partes, la distribución de una bella iluminación sobre un elegante juego de músculos. Pero la figura que conocemos bajo el nombre de étude, que posaba para un tema específico, está tan llena de acción e intención que consigue hablar a la mente].

La distinción de Caylus anticipaba la de Diderot, en cuanto que enfatizaba la importancia de la acción y la intención. Pero Caylus empleaba la palabra posée en relación a los dos tipos de estudio y, de hecho, nunca cuestionó el valor del trabajo con modelo en pose o actitud fija. En general, tanto Diderot como Caylus defendían el regreso a la veracidad y a la naturaleza frente a lo que consideraban el manierismo del Rococó. Pero, un mundo separa a Caylus de la visión de la naturaleza de Diderot. Caylus afirmaba: «Songeons que toute la nature est à nous et qu'elle pose continuellement pour augmenter nos connaissances» [permítasenos pensar que toda la naturaleza nos pertenece y que continuamente está posando para incrementar nuestro conocimiento][139]; o «la Nature, toujours prête à poser» [La naturaleza, siempre dispuesta a posar][140]. Mientras que Diderot sostenía, efectivamente, que el hombre podía comprender la unidad causal de la naturaleza en la medida en que no la representara como algo que posa, que existe para ser contemplado.

Podríamos preguntarnos si esta oposición de Diderot no iba en contra de las doctrinas de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia. Mejor, por qué no exaltó las virtudes de la pintura de bodegón, donde los objetos inanimados eran literalmente incapaces de revelar su consciencia de la presencia del espectador. La respuesta está implícita en todo lo dicho anteriormente: los objetos inanimados entorpecían inoportunamente la representación y composición del tableau, pues imponían al pintor unas exigencias técnicas casi desesperadas, ya que tenían que llamar la atención sobre la circunstancia de que era el pintor el que los había elegido, dispuesto, iluminado y, en general, expuesto exclusivamente para el espectador. Este mismo argumento puede aplicarse a la pintura de paisaje, sobre todo porque el papel de las figuras se reducía al mínimo, o a cualquier cuadro que careciera de acción o incidentes. «Il faut un faire, un naturel bien surprenant pou arrêter, pour intéresser avec si peu de chose» [Se necesita una naturalidad asombrosa para mantener la atención, para interesarnos con tan poca cosa], escribe Diderot sobre un cuadro de Casanove[141]. Sin embargo, en el caso de la pintura de historia, el gran interés del espectador en las acciones y pasiones de los seres humanos aligeraba la presión de la técnica. La ilusión de que los dramatis personae se habían colocado por sí mismos en su posición y lugar resultaba mucho más plausible. En fin, lo más importante es que el pintor podía hacer que sus personajes quedaran ensimismados o se entregaran a la acción o sentimiento –representar a cada uno «tout entier à son action» [completo en su acción]– afirmando su aislamiento respecto al espectador o, en cualquier caso, su inconsciencia de la presencia de éste.

Este último punto necesita una mayor elaboración. A ojos de Diderot, los problemas a los que se enfrentaba la naturaleza muerta –y que, de todos sus contemporáneos, Chardin era el único que parecía haber resuelto– sugieren que no era suficiente con evitar al espectador. Era necesario olvidar, negar absolutamente su presencia: afirmar con la mayor claridad posible que no se le había tenido en cuenta en absoluto. Parece que Diderot pensaba que, en principio, no existía un medio más eficaz para lograr este fin que representar los males y sufrimientos de agentes conscientes que, cuanto menos, eran plenamente capaces de tener consciencia de la existencia de un espectador y, al tiempo, evitar o destruir en y a través de la representación dramática de esos males y sufrimientos, cualquier rastro de dicha consciencia. Ya he sugerido que la exigencia de una unidad pictórica absolutamente clara suponía, sobre todo, la necesidad de negar la presencia del espectador ante el cuadro. Como ya he tratado de demostrar, la acción y la pasión permitían, mejor que ningún otro

tema, la consecución de dicha unidad. En ese sentido, el pintor de historia estaba mejor equipado que sus colegas de otros géneros para llevar a cabo esa negación del espectador. Podemos resumir todo esto diciendo que la concepción que tenía Diderot de la pintura descansaba, finalmente, en la ficción suprema de la inexistencia de espectador, en la idea de que él no estaba realmente allí, ante el lienzo. La representación dramática de la acción y la pasión (y el tipo de unidad causal instantánea propio de esta representación) constituía el mejor medio para establecer esta ficción dentro del propio cuadro.

Una vez más, nos enfrentamos a una paradoja[142], análoga a la que vimos anteriormente en relación a Greuze. Como ya hemos visto, la idea de que los cuadros están hechos para ser contemplados y que, por tanto, presuponen la existencia de un espectador, llevó a la necesidad de representar realmente la presencia de éste. Un cuadro, se insistía, debía atraer al espectador, retenerle y arrastrarle al ensimismamiento extasiado de la contemplación. Al mismo tiempo, si leemos los escritos de Diderot como formulación definitiva de una concepción pictórica aceptada generalmente, vemos que esto sólo podía conseguirse negando la presencia del espectador: sólo mediante la ficción de su ausencia o inexistencia podríamos asegurar su presencia real ante el cuadro y su consiguiente ensimismamiento. Esta paradoja señala la naturaleza problemática de la relación pintura-espectador y, también, algo mucho más importante: la relación objeto -espectador (y sería tentador decir objeto-«sujeto»). En sus escritos sobre pintura y teatro, Diderot considera que la relación objeto-espectador –condición esencial del estatus del espectador– se presenta como algo teatral, como un principio de dislocación y de extrañamiento, más que de ensimismamiento, simpatía y falta de interés en uno mismo. Así, el éxito en las dos artes, su estatus perpetuo de expresión fundamental del espíritu humano, depende de si el pintor o dramaturgo han sido capaces o no de deshacer ese estado de cosas, de desteatralizar la mirada, convirtiéndola nuevamente en una forma de acceso a la verdad y a la convicción[143] –aunque se trata de una verdad y convicción que no pueden igualarse a ninguna otra conocida o experimentada anteriormente–. (Las consecuencias anti-dualistas de este proyecto son acordes con la tendencia del pensamiento de Diderot en cualquier otro ámbito).

En otras palabras, se está pidiendo la creación, de una vez por todas, de un nuevo tipo de objeto –un verdadero tableau – y la constitución de un nuevo tipo de espectador –un nuevo «sujeto»– cuya naturaleza más profunda consistiría precisamente en la propia convicción de su ausencia de la escena de la representación. Exigir la constitución de este nuevo tipo de espectador suponía la

limitación, sublimación y abstracción simultánea de las funciones asociadas tradicionalmente a la mirada: limitación, en cuanto que todo un universo de fuentes de interés y placer se concebía como algo que, si bien era relevante para la experiencia pictórica, era secundario en importancia al tema fundamental de la teatralidad; sublimación, en el sentido en que el interés por la teatralidad señala la consecución de un nivel de precisión cognitiva sin precedentes en la representación de acciones y efectos proscritos hasta entonces; y abstracción, en cuanto que se piensa que la actividad del espectador había encontrado su mejor ocasión y su satisfacción más intensa en el compromiso con el verdadero tableau *.

Dicho de forma clara y concisa, los críticos y teóricos que hemos analizado expresaron un miedo implícito ante la alienación del espectador respecto al objeto de su mirada (o, por así decirlo, la alienación respecto de sí mismo en su doble capacidad de espectador y de objeto potencial de la mirada de otros). Insistieron en la necesidad de que los pintores vencieran esa alienación en su obra, si es que deseaban restaurar el antiguo estatus de la pintura como gran arte. Finalmente, propusieron una estrategia para poder conseguir todo esto. Esta estrategia suponía la revitalización de las doctrinas de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia, que habían caído en desuso con el advenimeinto del Rococó. Pero, el significado de estas doctrinas en los escritos de Diderot y sus contemporáneos era absolutamente diferente del que habían disfrutado en la teoría académica de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Ahora, su revitalización no debía entenderse como el regreso a un ideal intelectual y pasado de moda, ni como una confusión en las verdaderas pretensiones de la pintura, sino como una adaptación de materiales tradicionales –intensa, profundamente motivada y, tal y como demostrarán los acontecimientos, de gran fecundidad artística– a una estructura de prioridades pictóricas y ontológicas radicalmente distinta.

Dos observaciones finales: primero, el problema de lo teatral continuó teniendo un papel muy importante en la pintura francesa hasta finales del siglo XIX[144]. Segundo, con el advenimiento del Realismo a finales de la década de 1840 y primeros 50, las doctrinas afines de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia perdieron, o volvieron a perder, su importancia fundamental. En gran medida, esto se debía a que los problemas más profundos de la teatralidad y la relación entre pintura y espectador ya no necesitaban la instrumentalidad de estas doctrinas para su resolución. Podríamos decir que algunas de las tensiones inherentes a estos problemas sólo alcanzaron su

verdadero clímax en los lienzos paradigmáticos de Manet de comienzos de la década de 1860, y que sólo entonces fue posible que esta pintura tan ambiciosa ignorase por completo las consideraciones de género[145].

Notas al pie

[1] Rensselaer W. Lee, Ut Pictura Poesis: The Humanist Theory of Painting (Art Bulletin, 1940, reed. Nueva York, 1967 [trad. cast.: Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura, Madrid, Cátedra, 1982]), pp. 16-23. Véase también André Fontaine, Les Doctrines d'art in France. Peintres. Amateurs Critiques. de Poussin à Diderot (1909; reed. Ginebra, 1970), pp. 1-156; y William G. Howard, «Ut Pictura Poesis». PMLA. 24 (1909). 40-123.

[2] Además de las notas citadas en el capítulo I, n. 67, véase también: Fontaine, Les Doctrines d'art, pp. 213 ff.; y Jean Locquin, La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785 (París, 1912), pp. 1-40, 137-73. Otro estudio rompedor sobre las ideas del siglo XVIII francés que todavía no ha sido mencionado es el de Wladislaw Folkierski, Entre le classicisme et le romantisme: étude sur l'esthéthique et les esthéticiens du XVIIIe siècle (París, 1925).

[3] Otros críticos de arte que parecen participar en mayor o menor grado en la reacción anti-rococó son: Caylus, Bachaumont, La Curne de Sainte-Palaye, Cochin, Watelet, Marmontel y casi todos los citados en el capítulo I (por no decir todos). Me gustaría insistir en que estos hombres no constituyen un cuerpo homogéneo de opinión. Estuvieron en completo desacuerdo y representaban una serie de puntos de vista que todavía estamos aprendiendo a situar de forma más precisa en el contexto de las realidaddes políticas y sociales de la época. Cf. el estudio fundamental de Lionel Gossman citado anteriomente, Medievalism and the Idelogies of the Enlightenment: The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye (Baltimore, 1968), sobre todo la discusión en relación a las posturas de La Curne de Sainte-Palaye, Bachaumont, Caylus y La Font de Saint-Yenne frente a la de los philosophes (pp. 126-49).

[4] Véase, por ejemplo: Jean Seznec, «Diderot and Historical Painting», en Earl R. Wasserman, ed., Aspects of the Eighteenth Century (Baltimore 1965), pp 129-42; ídem, introducción a la selección de textos de Diderot, Sur l'art et les artistes, ed. Jean Seznec (París, 1967), pp. 15-6; e ídem, «Diderot critique d'art», Salons, I, 20. El predominio de las cuestiones del tema en los pintores franceses del período ha sido subrayado recientemente por Michael Levey y Wend Graf

Kalnein, en Art and Architecture of the Eighteenth Century in France, Pelican History of Art (Harmondsworth, 1972), pp. 106-8, 140, 144-9. Cf. también Robert Rosenblum, sobre la vigencia de los temas morales en la pintura francesa después de 1760, en Transformations in Late Eighteenth-Century Art (Princeton, 1967), cap. 2: «The Exemplum Virtutis», pp. 50-106.

[5] Cf. Pierre Rosenberg y Nathalie Butor, «La Mort de Germanicus et son influence», en el catálogo de exposición, La «Mort de Germanicus» de Poussin du Musée de Minneapolis (París, Louvre, 1973), p. 55. Sobre la distinción entre los valores «literarios» y «pictóricos» véase capítulo I, n. 5 del presente estudio.

[6] Para la reacción ante los Horacios en Roma y París, véase Louis Hautecoeur, Louis David (París, 1954), pp. 73-88. Hautecoeur dice respecto a la importancia paradigmática de los detalles más nimios de su ejecución: «Paillot de Montabert raconte dans son Traité de Peinture qu'à son entrée à l'école de David, on ne parlait que du pied avant du fils aîné et qu'on le citait comnne un chef–d'oeuvre. 'Et l'on avait grande raison; en lui seul, il renferme tout un cours de peinture» [Paillot de Montabert relata en su Traité de Peinture que, cuando entró en el estudio de David, los estudiantes sólo hablaban del pie que avanza del hijo mayor, y lo citaban como una obra maestra. 'Tenían razón, pues en él hay toda una lección de pintura'] (p. 85).

[7] Un excelente estudio sobre las diferencias entre la postura artística ilustrada y las doctrinas clásicas del siglo anterior es el de Herbert Dieckmann, «Esthetic Theory in the Enlightenment. Some Examples of Modern Trends», en Robert Mollenauer, ed. Introduction to Modernity: A Symposium on Eighteenth-Century Thought (Austin, 1965), pp. 63-105.

[8] Lee, Ut Pictura Poesis, pp 9-23. Véase también, Anthony Blunt, Poussin (Nueva York, 1967), p. 219.

[9] Jean-Baptiste Du Bos, Réflexions critiques...., 6e éd. (París, 1755), I, 25-8. Todas las referencias a Du Bos son de esta edición. Respecto a los estudios modernos sobre Du Bos, véase Alfred Lombard, L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne (París, 1913); Basil Muntaneo, «Les Prémisses rhétoriques du système de l'abbé Du Bos», Rivista di Letterature Moderne e Comparate, 10, n.º 1 (1957), 5-30.; ídem, «Survivance antiques: L'Abbé du Bos, esthéticien de la persuasion passionnelle», Revue de Littératire Comparée, 30, n.º 3 (1956), 318-50; Enrico Fubini, Empiricismo e Classicismo: Saggio su Du Bos, Università di

Torino, Publicazioni della Facoltà di lettere e filosofia, 16, fasc. 5 (Turín, 1965); y Charlotte Hogsett. «Jean-Baptiste Du Bos on Art as Illusion». Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 73 (1970), 147-64. Véase también, Rémy G. Saisselin. «Ut Pictura Poesis': Du Bos to Diderot». Journal fo Aesthetics ans Art Criticism, 20, n.° (1961), 145-56; ídem. Taste in Eighteenth-Century France (Siracusa. 1965). pp. 67-71: e ídem.. The Rule of Reason and the Ruses of the Heart (Cleveland y Londres, 1970), pp. 263-6 et passim.

[10] Ibid.. p. 52.

[11] Ibid., pp. 69-72. Por ejemplo: «On ne regarde pas aussi long-temps un panier de fleurs de Baptiste. ni une fête de village de Teniers. qu'on regarde un des sept Sacremens du Poussin, ou une autre composition historique, exécuté avec autant d'habileté. que Baptiste & Teniers en font voir dans leur exécution. Un tableau d'histoire aussi bien peint qu'un corps-de-garde de Teniers, nous attacheroit bien plus que ce corps-de-garde» [No podemos mirar de la misma manera una cesta con flores de Baptiste o una fiesta campestre de Teniers que uno de los siete Sacramentos de Poussin o cualquier otro cuadro de historia realizado con la misma habilidad que Baptiste y Teniers muestran en su ejecución. Un cuadro de historia tan bien pintado como un corps-de-garde de Teniers. llamará nuestra atención mucho más que el corps-de-garde]. (p. 70).

[12] «Vie d'Antoine Watteau». André Fontaine ed. Vies d'artistes du XVIIIe siècle. discours sur la peinture et la sculpture, salons de 1751 et 1753, lettre à Lagrenée (París, 1910), p. 18.

[13] Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France (La Haya, 1747; reed. en Ginebra, 1970). p. 8

[14] Para un estudio de la formación de la teoría de la pintura de Diderot, véase Jacques Proust. «L'Initiation artistique de Diderot». Gazette des Beaux-Arts. 6e. pér, 55 (1960), 225-32. Según Proust, Diderot tomó prestadas las Réflexions critiques de la Bibliothèque du Roi el 25 de enero de 1748 (231-2. n. 32). La influencia de Du Bos en los críticos y teóricos franceses posteriores, entre ellos el propio Dideort. es analizada en Lombard. L'Abbé Du Bos. pp. 313-45. Véase también Jacques Chouillet, La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763 (París, 1973), pp. 238-40, 283-4 et passim.

[15] Para una discusión sobre las fechas de composición y edición de los Essai sur

la peinture y los Pensées détachées sur la peinture, véase Paul Vernière, ed., Œuvres esthetiques. pp. 659-63 y 743-7.

[16] Salons, II, 174.

[17] Ibid., 108.

[18] «Otez aux tableaux flamands et hollandais la magie de l'art, et ce seront des croûtes abominables. Le Poussin aura perdu toute son harmonie, et Le Testament d'Eudamidas restera une chose sublime» [si eliminamos la magia del arte de los cuadros flamencos y holandeses, serían unas pintarrajeadas abominables. Pero, si Poussin hubiera perdido toda su armonía, Le Testament d'Eudamidas seguiría siendo sublime]. (Pensées detachées, p. 793). Véase también su discusión sobre los cuadros de Durameau en, Salons, III, 287-98, esp. 291.

[19] Essais, pp. 725-6.

[20] Según Diderot y sus contemporáneos, el fracaso de Greuze en la pintura de historia (concretamente el Septime Sévère et Caracalla, expuesto en el Salón de 1769, n.º 151) bien pudo ser instrumental, pues agudizaba la importancia que se concedía a la separación tradicional de géneros. En cualquier caso, Diderot observa en su Salon de ese mismo año: «Greuze est sorti de son genre: imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique» [Greuze se ha salido de su género: escrupuloso imitador de la naturaleza, no ha sabido elevarse a la clase de exageración que exige la pintura histórica]. (Salons, IV, 106). En ese mismo Salon, Diderot destaca una obra de Greuze, Une Jeune Fille qui fait sa prière à l'autel de l'Amour (n.º 153): «Greuze connaît le beau idéal de son genre, mais il ne le connaît pas dans celui-ci» [Greuze conoce el ideal de belleza de su género, pero no conoce el de éste] (ibid., 107); en el Salon de 1771 dice de la obra de Vernet, Une Tempête avec le naufrage d'un vaisseau (n.º 38, junto con otras obras): «Il règne dans tout ce tableau un certain air humide qui prouve qu'en peinture chaque genre a sa magie propre pour rendre la nature dans tous ses points de vérité» [En este cuadro impera una atmósfera húmeda que prueba que, en pintura, cada género tiene su propia magia para representar la naturaleza en toda su verdad] (ibid., 178). Entre los estudios recientes sobre el fracaso de Greuze a la hora de obtener reconocimiento como pintor de historia en la Académie Royale –que, sin embargo, sí quería admitirle como pintor de género–, véase: Jean Seznec, «Diderot et l'affaire Greuze», Gazette des Beaux-Arts, 6e pér., 67 (1966), 339-

56; Anita Brookner, Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon (Londres, 1972), pp. 66-71; y Edgard Munhall, Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805 (Hartford, San Francisco y Dijon, 1976-1977), pp. 146-9.

[21] «Sur l'Esthétique du peintre», en Henry Jouin ed., Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, París, 1883), p. 351. Nos referiremos a esta obra como Jouin, Conférences. Coypel nació en 1661 y murió en 1722; un análisis de sus puntos de vista es el de Fontaine, Les Doctrines d'art, pp. 165-71.

[22] Réflexions critiques, I, 425-6.

[23] Eléments de peinture practique (Amsterdam y Leipzig, 1766), p. 401. De Piles nació en 1635 y murió en 1709. Para un análisis de sus puntos de vista véase: Fontaine, Les Doctrines d'art, pp. 120-56; Bernard Teyssèdre, Roger de Piles et les dèbats sur les coloris au siècle de Louis XIV (París, 1957); e ídem, Histoire de l'art vue de Grand Siècle: recherches sur l'Abrégé de la vie des peintres, par Roger de Piles (1669) et ses sources (París, 1964). En general, Howard enfatiza la importancia de la analogía con el drama en la teoría pictórica clásica, en «Ut Pictura Poesis». Cf. también, James Henry Rubin, «Painting as Theatre: An Aprroach to Painting in France from 1791 to 1810») (Tesis doc., Universidad de Harvard, 1972); Rubin reitera esta idea en el curso de su demostración de la importancia del teatro como fuente de la pintura francesa de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

[24] La frase es de Lee, Ut Pictura Poesis, p. 24. Véase también su sección, «Expression», pp. 23-32. El documento fundamental de esta codificación fue el Méthode pour apprendre à deviner las passions, publicado por primera vez en 1702. Sobre la supuesta influencia de Le Brun en Diderot, véase Jacques Proust, «Diderot et la physionomie», Cahiers de l'association internationale des études françaises, n.º 13 (junio de 1961), pp. 317-29.

[25] Para la crítica de Grimm de estos dos Salones, véase Corr. litt. II, 279-85; III, 90-5, III, 427-35. La fuerza de estos artículos y otros textos sobre pintura del Corr. litt. (incluyendo el que citamos en su integridad en el Apéndice A del presente libro) convierten a Grimm en uno de los mejores críticos de la década de 1750 y, posiblemente, ejerció una influencia significativa sobre Diderot. Respecto a Grimm como crítico de literatura, véase Jeanne R. Monty, La Critique littéraire de Melchior Grimm (Ginebra y París, 1961).

El Jugement d'un amateur de Laugier fue elogiado en el Corr. litt. el 15 de diciembre de 1753 (II, 304) y es analizado por Fontaine, Les Doctrines d'art, p. 268, y Hélène Zmijewska, «La Critique des Salons en France avant Diderot», Gazette des Beaux-Arts, 6e pér., 76 (1970), 89. Zmijewska sugiere que la postura de Diderot se parece más a la de Le Blanc y Baillet de Saint-Julien entre sus predecesores más inmediatos (128). Pero, sus Salons están más cerca en espíritu y objetivos de la postura de Grimm y Laugier, los críticos más radicales de comienzos de la reacción al Rococó. La relación entre Diderot y Le Blanc no me parece nada apropiada.

[26] En cuanto a las circunstancias de su composición, véase Arthur M. Wilson, Diderot (Nueva York, 1972), pp. 260-74, 320-31. Entre los estudios más recientes sobre la teoría teatral de Diderot tal y como aparece en los Entretiens y Discours, véase John French Jr., «Diderot's Treatment of Dramatic Representation in Theater and Painting» (Tesis doc. Universidad de Princenton, 1961), pp. 1-130; Hans Robert Jauss, «Diderots Paradox über das Schauspiel (Entretiens sur le 'Fils Naturel')», Germanisch-Romanische Monatsschrift, Neue Folge, 11 (1961), 380-413; Hans Mølbjerg, Aspects de l'esthétique de Diderot (Copenhague, 1964), pp. 117-34; Raymond Joly, Deux Etudes sur la préhistoire du réalisme: Diderot, Rétif de la Bretonne (Quebec, 1969); y Marian Hobson, «Notes pour les 'Entretiens sur 'le Fils Naturel'», Revue d'Histoire Littéraire de la France, 74, n.º 2 (1974), 203-13; cf. también, Roland Barthes, «Diderot, Brecht, Eisenstein», en Stephen Heath, trad., Image-Music-Text (Nueva York, 1977), pp. 69-78.

[27] «Il faut... laisser là ces coups de théatre dont l'effet est momentané, et trouver des tableaux. Plus on voit un beau tableau, plus il plâit» [Es necesario... que nos olvidemos de esos coups de théâtre, cuyos efectos son momentáneos, y busquemos tableaux. Cuanto más contemplamos un bello tableau, más nos gusta] (Entretiens, p. 139). Véase también ibid., pp. 88-90, 148-9, 167; y el intercambio epistolar con Mme. Riccoboni publicado en, Correspondance, II, 86-103.

[28] Discours, p. 276.

[29] Entretiens, pp. 100-2, 114-5; Discours, pp. 250-1, 264-5, 268-74. El hecho de situar a una parte del público en el escenario proporcionaba a la Comédie-Française unos ingresos necesarios. Sin embargo, a comienzos de la Semana Santa de 1759, una donación de un particular, el Conde de Lauraguais, hizo

posible la exclusión de los espectadores del escenario (Wilson, Diderot, pp. 327-8). Véase también. John Lough. Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries (Londres, 1957), pp. 228-9.

[30] Lettre sur les sourds et muets. edición crítica de Paul Hugo Meyer. Diderot Studies VII (1965), pp. 47-8. Otra edición excelente es la de Norman Rudich, incluída en Diderot Premières œuvres. 2. ed. N. Rudich y Jean Varloot (París. 1972), pp. 65-156. Todas las referencias del presente capítulo son de la edición de Meyer. aunque la introducción y notas de Rudich (pp. 65-89) también constituyen una lectura esencial. Véase también: Meyer. «The 'Lettre sur les sourds et muets' and Diderot's Emerging Concept of the Critic». Diderot Studies VI (1964). pp. 133-55; y el comentario crítico de Rudich. «Lettre sur les sourds et muets. Critical Edition by Paul Meyer». Diderot Studies X (1968). pp. 265-83. Diderot expresó mucho antes su insatisfacción con las convenciones del teatro clásico en. Les Bijoux indiscrets (1747). caps. xxxvii y xxxviii. Para otros estudios sobre el interés de Diderot en el gesto expresivo, véase Herbert Dieckmann. «Le Thème de l'acteur dans la pensée de Diderot». Cahiers de l'association internationale des études françaises, n.º 13 (junio de 1961). pp. 157-72: Herbert Josephs. Diderot's Dialogue of Language and Gesture: Le Neveu de Rameau (Ohio State University Press, 1969); y Michael T. Cartwright. «Diderot critique d'art et le problème de l'expression». Diderot Studies XIII (1969). esp. pp. 80-98.

[31] Ibid.. p. 52.

[32] Ibid.

[33] Véase especialmente: Philippe Van Tieghem. «Diderot à l'école des peintres». Actes du Ve congrès international de langues et littératures modernes (Florencia, 1955). pp. 255-63: French. «Diderot's Treatment of Dramatic Representation». pp. 131 ff; y Paul Vernière en su introducción a la Œuvres esthétiques de Diderot. donde emplea la fórmula Ut pictura theatrum y Ut theatrum pictura para expresar las relaciones recíprocas entre los dos artes en el pensamiento de Diderot (pp. vii. xv). Cf. también Yvon Belaval. L'Esthétique sans paradoxe de Diderot (París. 1950) y el comentario sobre Belaval de Herbert Dieckmann, en Romanic Review. 42. n.º 1 (1951). 61-5.

[34] Jouin ed., Conférences, p. 350.

[35] Charles-Antoine Coypel (1694-1752), hijo del Antoine Coypel citado, es un ejemplo evidente de un pintor influido por la práctica teatral contemporánea. Para un estudio sobre su arte desde este punto de vista, véase Antoine Schnapper. «A Propos de deux nouvelles acquisitions: «Le Chef-d'oeuvre d'un muet' ou la tentative de Charles Coypel», La Revue du Louvre et des Musées de France. 18. n.°s 4-5 (1968). 253-64. Agradezco a Pierre Rosenberg que me haya dado a conocer este artículo.

[36] Essais. p. 714.

[37] Véase, por ejemplo: Salons, I, 114, 121, 214; II, 157-9, 188-97; III, 178-91, 314-16: y los Essais. pp. 718-9. Cf. el notable artículo de Jean Seznec. «Diderot et le Génie du Christianisme», Journal of the Warburg and Courtland Institutes, 15. n.°s 3-4 (1952). 229-41: y de carácter más general. Herbert Dieckmann. «Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts», en Hans Robert Jauss. ed., Die nicht mehr schönen Künste (Munich. 1968). pp. 272-317, esp. pp. 290-2, 298-307.

[38] Pensées détachées. pa. 772.

[39] Ibid., p. 826.

[40] Véase también nota 30 y Salons III. pp. 165-6.

[41] La expresión «verve brûlante» aparece en los Essais, p. 720, y «chaleur d'âme» en Salons. III. 78. atribuida a Doyen. pero no a Vien.

[42] Entretiens, p. 152.

[43] Essais. p. 718.

[44] Salons, III, 143.

[45] Salons. II. 144.

[46] Salons, III, 148.

[47] Pensées détachées . p. 787.

[48] Salons, II, 112.

[49] Ibid., 155. Grimm continúa explicando el procedimiento:

On établit d'abord le fond du tableau par une décoration pareille. Ensuite chacun choisit un rôle parmi les personnages du tableau, et après en avoir pris les habits il cherche à en imiter l'attitude et l'expression. Lorsque toute la scène et tous les acteurs sont arrangés suivant l'ordonnance du peintre, et le lieu convenablement éclairé, on appelle le spectateurs qui disent leur avis sur la manière dont le tableau est exécuté. Je crois cet amusement très propre à former le goût, surtout de la jeunesse, et à lui apprendre à saisir les nuances les plus délicates de toutes sortes de caractères et de passions. (155-6).

[Primero, se construye el escenario del tableau mediante alguna decoración parecida. Después, cada persona elige un papel de los personajes del cuadro y, tras vestirse como ese personaje, trata de imitar su actitud y expresión. Cuando toda la escena y todos los actores se han colocado según la ordonnance del pintor, y el conjunto se ha iluminado de forma apropiada, se llama a los espectadores para que den su opinión sobre la ejecución del tableau. Creo que este entretenimiento es excelente para formar el gusto, especialmente para los jóvenes, y para enseñarles a captar los matices más delicados de todo tipo de caracteres y pasiones].

Para una breve discusión sobre las escenas de tableaux vivants ver apéndice B en Goethe Die Wahlvermandtschaften.

[50] Pensées détachées. p. 760: cf. su elogio a la asimetría de las composiciones de naturalezas muertas de Chardin (Salons, III, 128), así como su discusión sobre el Rendez-vous de la table de Loutherbourg (Salón de 1765. n.º 134. Salons. II. 167).

[51] Podemos hallar más pruebas de la estrecha relación entre asimetría y drama en, Chevalier [Jean-George] Noverre, Lettres sur la danse, et sur les ballets (Stuttgart. 1760). La influencia de los Entretiens y Discours es evidente en todas las Lettres e incluso se reconoce así más de una vez. Para Noverre, como para Diderot. la pintura construye modelos de veracidad y expresividad. y para ambos

los agrupamientos simétricos también eran anatema. Más exactamente, debían evitarse a cualquier precio en «les Scènes d'action» [en las escenas de accion] pero podían tolerarse en, «les corps d'entrée, qui n'ont aucun caractère d'expression. & qui ne disant rien, sont faits uniquement pour donner le temps aux premiers danseurs de reprendre leur repiration» [los corps d'entrèe, que no tienen ningún carácter expresivo, que no dicen nada, y tan sólo sirven para que los primeros bailarines puedan coger aire] (p. 8).

[52] Lee, Ut pictura Poesis, p. 29. La cita elimina parte de las dos frases.

[53] Jouin, ed., Conférences, p. 58. La conferencia tuvo lugar el 5 de noviembre de 1667 y, como era habitual, le siguió un coloquio. El comentario de ambos en Jouin es de Félibien. Lee los analiza en ibid., pp. 29-32, 61-6. Cf. también, la afirmación de Du Bos, que «la Peinture se plaît à traiter des sujets où elle puisse introduire un grand nombre de personnages intéressés à l'action» [la pintura se complace en temas en los que pueda introducir un gran número de personajes interesados en la acción] (Rèflexions critiques, I, 102-3).

[54] Le Brun, Testelin. De Piles y otros escritores clásicos –De Piles puede ser considerado como tal a pesar de su gusto por el color, su admiración por Rembrandt, Rubens y otras innovaciones– afirmaban que, mientras la poesía épica o dramática (o la prosa narrativa) se adecuaba a la representación de acontecimientos sucesivos, la pintura se limitaba a la representación de un único momento en una acción. Para un mayor desarrollo de esta distinción en los escritos de Shaftesbury, Richardson y Harris en Inglaterra, Du Bos, Caylus y Diderot en Francia y, por supuesto, Lessing en Alemania, véase: Folkierski, Entre le classicisme et le romantisme, pp. 171-89, 425-41, 529-57; Lombard, L'Abbé Du Bos, pp. 369-71; Lee, Ut Pictura Poesis, pp. 59-61, 65-6; Basil Muntaneo, «Le Problème de la peinture en poésie dans la critique française du XVIIIe siècle», Acts du Ve congrès international de langues et littératures modernes, pp. 325-38; Jean Seznec, Essais sur Diderot et l'antiquité (Oxford, 1957), cap. 4: «Un Laocoon français», pp. 58-78; Francis H. Dowley, «D'Angiviller's Grand Hommes and the Significant Moment», Art Bulletin, 39, n.º 4 (1957), 262, 270-7; y Meyer, ed., Lettre sur les sourds et muets, pp. 24-5, 189-90.

[55] Cf. La discusión que sigue al discurso de Le Brun sobre Les Israelites recueillant la manne dans le désert de Poussin (Jouin, ed. Conférences, pp. 62-5); así como el análisis de esa discusión en, Lee, ibid., pp. 61-6, y Jacques Thuillier,

«Temps et tableau: la théorie des 'péripéties' dans la peinture française du XVIIe siècle». Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964 (Berlín, 1967), III, 191-206.

[56] «A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules», en Anthony [Ashley Cooper, Tercero] Conde de Shaftesbury, Second Characters, or the Language of Forms, ed. Benjamin Rand (Cambridge, 1914), p. 38. El artículo de Diderot, «Composition en peinture» (1753) – Œuvres complètes, VI, 475-83– es una paráfrasis virtual de algunos fragmentos del breve tratado de Shaftesbury, que fue escrito en francés y publicado por primera vez en la edición de Amsterdam del Journal des Savans en noviembre de 1712. (Agradezco al Dr. David Marshall el haberme informado de la 1.ª edición de este tratado en Amsterdam, y no en París). El profundo compromiso de Diderot con el pensamiento de Shaftesbury ha sido reconocido desde hace tiempo. Entre los estudios más recientes véase: Paolo Casini, «Diderot e Shaftesbury», Giornale Critico della Filosofia Italiana, 3.ª ed., 14 (abril-junio de 1960), pp. 253-73; Dorothy B. Schlegel, «Diderot as the Transmitter of Shaftesbury's Romanticism», en Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 27 (1963), 1457-78; Wtadystaw Folkierski, «Comment Lord Shaftesbury a-t-il conquis Diderot?», en Studi in Onore di Carlo Pellegrini (Turín, 1964), pp. 319-46; y Jacques Chouillet, La Formation des idées esthétiques de Diderot, pp. 33-57 et passim.

[57] Du Bos, Réflexions critiques, I, 88-92, 108-9.

[58] De Piles, «Conversations sur la peinture» en Recueil de divers ouvrages sur la peinture et le coloris (París, 1775), p. 156.

[59] Salons, III, 311.

[60] Essais, p. 711. También debemos citar tres Pensèes detachèes: «Peindre comme on parlait à Sparte» [Pintar como se hablaba en Esparta] (p. 794); «En poésie dramatique et en peinture, le moins de personagges qu'il est possible» [en poesía dramática y en pintura, el menor número de personajes posible] (ibid.); y «La toile comme la salle à manger de Varron, jamais plus de neuf convives» [En el lienzo, como en el comedor de Varron, nunca más de nueve comensales] (p. 795). La exigencia de Diderot de que el número de figuras debía ser mínimo sigue la doctrina clásica estricta tal y como la propuso Alberti (Leon Battista Alberti, On Painting, trad. John R. Spencer [New Haven y Londres], 1966, pp.

75-6 [trad. cast.: Sobre la pintura, Valencia, Fdo. Torres, 1976]), y tal y como la promulgaron Andrea Sacchi y sus seguidores en su controversia con Pietro da Cortona (véase Rudolf Wittkower, Art and Architecture in Italy: 1600-1750, 2.ª ed. rev., Pelican History of Art [Baltimore y Handmondsworth], 1965, pp. 171-3 [trad. cast.: Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750, Madrid, Cátedra, 1979].

[61] Salons. II. 69. El boceto era una de las escenas de la vida de San Gregorio (Salón de 1765, n.º 4).

[62] Pensées détachées. p. 760.

[63] Essais, p. 720.

[64] Ibid.

[65] «Conversations sur la peinture», p. 516. Cf. Jörg Garms, «Machine, Composition und Histoire in der Französischen Kritik um 1750». Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine kunstwissenschaft, 16 (1971), 27-42.

[66] Pensées détachées. p. 780.

[67] Corr. litt., IV, 205 (15 de marzo de 1760).

[68] El primero de los Essais, «Mes Pensées bizarres sur le dessin» es una lectura obligada. Las frases con las que comienza son muy conocidas: «La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause; et , de tous les êtres qui existent, il n'y ena pas un qui ne soit comme il doit être» [La naturaleza no hace nada incorrecto. Toda forma, bella o fea, tiene su causa; y entre todos los seres que existen no hay uno solo que no sea como tenga que ser] (p 665). Respecto a la creencia de Diderot en los efectos perniciosos de un estudio excesivo de la anatomía, véase Essais, pp. 668-9 y, Pensées détachées, p. 815.

[69] Herbert Dieckmann, Cinq leçons sur Diderot (Ginebra, 1959), p. 118. La frase «conspiration générale des mouvements» es una cita de los Essais p. 670. Cf. el ensayo de Dieckmann, «Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der Französischen Asthetik des 18. Jahrhunderts», en Hans Robert Jauss ed., Nachahmung und Illusion (Munich, 1969), pp. 28-59; y David Funt, «Diderot and the Esthetics of the Enlightment», Diderot Studies XI (1968), pp. 107-36.

[70] Corr. litt., IV, 206: del comentario a L'Art de peindre de Watelet.

[71] Cf. Salons, III, 129-37, este punto aparece ampliamente desarrollado en relación a una serie de paisajes de Vernet (véase capítulo III del presente libro).

[72] Pensées détachées, p. 800.

[73] Ibid.

[74] Essais, pp. 683-4.

[75] Cf. un texto similar unas cuantas páginas después:

La difficile, c'est la dispensation juste de la lumière et des ombres, et sur chacun de ces plans, et sur chaque tranche infiniment petite des objets qui les occupent; ce sont les échos, les reflets de toutes ces lumières les unes sur les autres. Lorsque cet effet est produit (mais où et quand l'est-il?) l'oeil est arrêté, il se repose. Satisfait partout, il se repose partout; il s'avance, il s'enfonce, il est ramené sur sa trace. Tout est lié, tout tient. L'art et l'artiste sont oubliés. Ce n'est plus une toile, c'est la nature, c'est une portion de l'univers qu'on a devant soi. (Ibid., pp. 686-7).

[Lo difícil es la distribución justa de la luz y las sombras, sobre cada uno de los planos, y sobre cada trozo infinítamente pequeño de los objetos que los ocupan; son los ecos, los reflejos de todas las luces, unas sobre otras. Cuando el efecto se produce, (pero, "¿dónde y cuándo?") la mirada se detiene. En todas partes satisfecha, descansa en todas partes; avanza, queda fija, sigue su huella. Todo está unido, todo se relaciona. El arte y el artista son olvidados. Ya no es un lienzo, es la naturaleza, es una porción del universo lo que tenemos ante nosotros].

(Para un mayor desarrollo de las ideas expresadas en los dos últimos textos véase capítulos II y III del presente libro). Ambas citas deberían leerse junto con otra de los Pensées détachées: «Pourquoi la nature n'est-elle jamais négligée? C'est que, quel que soit l'objet qu'elle présente à nous yeux, à quelque distance qu'il soit placé, sous quelque aspect qu'il soit aperçu, il est comme il doit être, le

résultat des causes dont il a éprouvé les actions» (p. 824) [¿Por qué la naturaleza nunca es descuidada? Porque, sea cual sea el objeto que presenta ante nuestros ojos, a la distancia que esté situado, bajo el aspecto que sea percibido, es como tiene que ser, el resultado de las causas cuyas acciones ha experimentado].

[76] Fontaine, ed., Vies d'artistes, p. 160

[77] Corr. litt., III, 317-8. Grimm continúa deplorando las consecuencias culturales de la imitación de obras originales de algunos genios (e.g. la Iliada y la Odisea, los proyectos decorativos de Rafael y Annibale Carracci), que nunca se concibieron como modelo de poemas épicos o como reglas y teorías para «grandes composiciones» en pintura (318-20). Concluye señalando la tendencia a recurrir a la alegoría de los proyectos decorativos a gran escala, «si froide en poésie, si obscure et si insupportable en peinture» [tan fría en poesía, tan oscura e insoportable en pintura] (320). Véase Apéndice A del presente libro para el texto completo.

[78] Cf. el anuncio de la edición de grabados a partir de unos dibujos de J.-B. Massé, según las decoraciones de Le Brun para la Grande Galerie de Versailles, Mercure de France (diciembre de 1753). El artículo dice que los grabados son mucho más armónicos que las pinturas originales, no porque Le Brun haya hecho mal su trabajo,

mais outre que les couleurs de ses tableaux sont changées & obscurcies par les milliers de bougies alumées dans la galerie aux superbes fétes qui y ont été données, il est incontestable que tout l'effet de ces belles compositions est comme éteint par l'éclat de la dorure, des richesses prodiguées qui les environnent, & que les ornemens même, tels que les trophées d'enfans en sculpture de relief, qui n'avoient été destinés qu'à accompagner & faire valoir ces grands morceaux, partageant inévitablement l'attention, produisent un effet tout contraire à celui qu'on s'étoit proposé.

Non seulement l'ouvrage de M. Massé n'a point contre elle cet inconvénient si fatal à M. le Brun, mais il a encore l'avantage d'avoir la totalité sous un seul point de vue, dans une seule estampe qui présente l'ensemble de la galerie... (pp. 166-7).

[sino porque, además de que los colores de sus pinturas están alterados y oscurecidos por las miles de velas que iluminan la galería en las grandes fiestas, es innegable que todo el efecto de estas bellas composiciones parece quedar ensombrecido por los destellos de los dorados, por la suntuosidad banal que las rodea. Los propios ornamentos, como esos grupos decorativos de niños esculpidos en relieve, que tan sólo pretenden acompañar y empañar estas grandes obras, dividen inevitablemente la atención y producen un efecto contrario al que se pretendía.

La obra de M. Massé no sólo carece de estos fatales inconvenientes de la de M. Le Brun sino que, además, cuenta con la ventaja añadida de captar el conjunto desde un solo punto de vista, en un solo grabado que presenta el efecto general de la galería].

Podríamos decir que los grabados de Massé permitieron que las decoraciones de Le Brun pudieran contemplarse como (reproducciones de) tableaux, una transformacion que, para nuestro autor anónimo, parece favorecerlas enormemente.

[79] Second Characters. pp. 30-2.

[80] Ibid., p 32.

[81] Cf. Caylus. «De la Composition». Fontaine ed.. Vies d'artistes. pp. 160-74. esp. pp. 162-5; y Charles-Nicolas Cochin, Voyage d'Italie (París, 1758), donde se dice que los mejores cuadros de Guido Reni: «sont plus tableaux (s'il est permis de se servir de cette expression) & plus complets en tout qu'aucun de ceux des peintres qui ont existé avant & peut-être depuis lui» [son más tableaux –si es que podemos emplear esta expresión–, y más completos en cualquier aspecto que los de cualquier pintor anterior y, posiblemente, posterior] (II, 187). Apenas se ha reconocido la importancia del término tableau en el pensamento y pintura francesa de los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, véase: Michael Fried, «Manet's Sources: Aspects of His Art, 1859-65», Artforum 7, n.º 7 (1969), esp. n.ºs 11, 27, 46, 99, 114, 228; y Steven Z. Levine, Monet and His Critics.. Tesis doc., Universidad de Harvard, 1974 (Nueva York, 1976), passim.

[82] Essais, p. 711.

[83] Ibid., p. 712. De los autores anteriores al Rococó, Félibien situaba a la pintura alegórica por encima de la pintura de historia en su formulación clásica de la doctrina de jerarquía de géneros (Lee, Ut Pictura Poesis, p. 19, n. 78); De Piles no vió ninguna objección a la alegoría. y dijo que era inteligente. aceptable y necesaria (Cours de peinture par principes [Amsterdam y Leipzig, 1766], pp. 56-7). también favoreció positivamente la mezcla de alegoría e historia (p. 45): Testelin tambien consideraba que esta combinación era aceptable (Jouin, ed. Conférences. p. 153). La actitud de Du Bos era mucho más compleja. pero podemos resumirla diciendo que era precavido ante la invención de nuevos temas alegóricos por su inevitable oscuridad (Réflexions critiques. I. 194). En general, afirmaba que la mayoría de las composiciones alegóricas tendían a ser frías e ininteligibles (204-5). Toleraba la combinación de alegoría e historia bajo determinadas condiciones que definió cuidadosamente (196-203, 207-10), pero concluyó afirmando que la verdadera poesía de pintores como Rafael, Poussin, Le Sueur, Le Brun y Rubens no consistía en la invención de misterios alegóricos, sino en la habilidad para enriquecer sus composiciones «par tous les ornemens que la vraisemblance du sujet peut permettre, ainsi qu'à donner la vie à tous ces personnages par l'expression des passions» [con todos los ornamentos que permitía la verosimilitud del tema, y dando vida a todos esos personajes con la expresión de las pasiones] (220).

Entre sus contemporáneos, la postura de Diderot estaba más próxima a la de Grimm, que veía la alegoría pictórica «obscure et... insupportable», y argumentaba que «rienne dépose tant contre le génie de l'artiste que le ressource de l'allégorie» [nada atestigua mejor la falta de genio de un artista que el recurso de la alegoría] (Corr. litt., III, 320; véase el Apéndice A del presente libro). Sin embargo, Diderot no se oponía completamente a la alegoría en todas las circunstancias, y reservaba su crítica más dura para aquellos cuadros que mezclaban elementos alegóricos e históricos (véase, por ejemplo: Salons, I, 108-9; III, 92, 288-90, 331; y, Essais, pp. 715-6). La Font de Saint-Yenne y Laugier también se oponían al uso de la alegoría; Caylus estaba de acuerdo en que tendía a ser oscuro, pero argumentaba que, si un tema alegórico contenía una acción o acciones como si fueran intrísnsecas entonces podría ser aceptable (Tableaux tirés d l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile [París, 1757], p. 2). Respecto a los puntos de vista de Diderot sobre la alegoría, véase: Seznec, Diderot et l'antiquité, pp. 36-42; y dos ensayos recientes de Georges May, «Diderot et l'allégorie», Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 89 (1972), 1049-76; y «Observations on an Allegory: The Frontispiece of the Encyclopédie» en, Diderot Studies XVI, (1973), pp. 159-74.

[84] Lettre sur les sourds et muets, p. 53. Cf. la narración de Diderot en la Lettre de aquella vez que fue al teatro y se tapó los oidos para poder juzgar la eficacia de los gestos y expresiones de los actores, para lo cual eligió una obra que conocía de corazón (p. 52): y también sus comparaciones entre el espectador de un cuadro y una persona sorda que escucha a unos mudos conversando sobre un tema que conoce (ibid.).

[85] Œuvres complètes, VII, 194. El párrafo más importante dice: «[La peinture] n'est que d'un état instantané. Se propose-t-elle d'exprimer le mouvement le plus simple, elle devient obscure. Que dans un trophée on voie une Renommée les ailes déployées, tenant sa trompette d'un main, & de l'autre une couronne élevé au-dessus de la tête d'un héros, on ne sait si elle la donne, ou si elle l'enlève: c'est à l'histoire à lever l'équivoque». [(La Pintura) sólo es un estado momentáneo. Si intenta expresar el movimiento más sencillo, se convierte en algo oscuro. Si, en un grupo decorativo, vemos la figura de la Fama con las alas desplegadas, sosteniendo una trompeta en una mano y una corona sobre la cabeza del héroe en la otra, no sabemos si le está coronando o si se la está arrebatando. Es la historia la que debe resolver el equívoco] (193-4). Pero, fueron dos cuadros de Greuze expuestos en el Salón de 1765 (el primero un retrato de Mme. Greuze [N.º 114], y el segundo, del que su mujer también fue modelo, una representación de una madre desviviéndose en cuidados con su hijo [N.º 123]), los que motivaron el texto más famoso de Diderot, donde revela que era consciente de la contextualidad del significado:

Voici, mon ami [Grimm], de quoi montrer combien il restre d'équivoque dans le meilleur tableau. Vous voyez bien cette belle poissarde, avec son gros embonpoint, qui a la tête renversée en arrière, dont la couleur blême, le linge de tête étalé en désordre, l'expression mêlée de peine et de plaisir, montrent un paroxisme plus doux à éprouver qu'honnête à peindre? Eh bien! c'est l'esquisse, l'étude de la mère bien-aimée. Comment se fait-il qu'ici un caractère soit décent, et que là il cesse de l'être? Les accessoires, les circonstances, nous sont-elles nécessaires pour prononcer juste des physionomies? Sans ce secours, restent-elles indécises? Il faut bien qu'il en soit quelque chose. Cette bouche entr'ouverte, ces yeux nageans, cette attitude renversée, ce cou gonflé, ce mélange voluptueux de peine et de plaisir, font baisser les yeux et rougir toutes les honnêtes femmes dans et endroit. Tout à côté, c'est la même attitude, les mêmes yeux, le même cou, le même mélange de passions, et aucune d'elles ne

s'en aperçoit. (Salons, II, 151).

[He aquí, amigo mío, un ejemplo que muestra toda la ambigüedad que todavía puede quedar en los mejores cuadros. ¿Ves bien a esta bella pescadera, con su exceso de peso, la cabeza echada hacia atrás, su rubor, el pelo suelto y despeinado y una expresión, mezcla de pena y placer, que expresa un paroxismo mucho más dulce de probar que honorable para ser pintado? Bien, este es el boceto, el estudio de la madre bienamada. ¿Cómo es posible que un carácter sea decente y que deje de serlo en este caso? ¿Acaso no son necesarios los accesorios, las circunstancias, para interpretar con precisión las fisonomías? Sin su ayuda, ¿no resultarán ambiguas? Algo así debe haber ocurrido. Esa boca semiabierta, los ojos anegados, la actitud recostada, el cuello desnudo, esta mezcla voluptuosa de dolor y placer, hacen que esta mujer baje la mirada y se ruborice. Cerca de ella vemos la misma postura, los mismos ojos, el mismo cuello, la misma mezcla de pasiones, pero ninguna de las mujeres se da cuenta].

Para un discusión general de lo que E. H. Gombrich denomina la prioridad del contexto sobre la expresión, véase Gombrich, «The Evidence of Images», en Charles Singelton, ed. Interpretation: Theory and Practice (Baltimore, 1969), pp. 68-103.

[86] Pensées détachées, p. 765.

[87] De hecho. Diderot afirma en la Lettre sur les aveugles (1749): «Q'est-ce que ce monde...? Un composé sujet à des révolutions, qui toutes indiquent une tendance continuelle à la destruction: une sucession rapide d'êtres qui s'entre-suivent, se poussent et disparaissent; une symétrie passagère; un ordre momentané» [¿Qué es el mundo?... Una composición de elementos sujetos a una revolución, en la que todos tienden continuamente a la destrucción; una sucesión rápida de seres que se suceden entre sí. y desaparecen; una simetría volátil; un orden momentáneo] (Paul Verniére, ed. Œuvres philosophiques [París, 1956], p. 123). (La palabra symétrie es sinónimo de ordre y no debe entenderse literalmente). Esta misma visión de la naturaleza como un todo causal en perpetuo flujo es uno de los temas en. De l'Interprétation de la nature. Le Rêve de D'Alembert, y la sección dedicada a Vernet del Salon de 1767. También

podemos citar dos breves fragmentos sin fechar publicados por Dieckmann: «Tout phenomene depend de l'etat actuel du tout» [Todo fenómeno depende del estado actual del conjunto]; y «A chaque instant, on peut dire de l'univers que tout y est comme il est absolument necessaire qu'il y soit» [En cada instante, podemos decir del universo que todo es como si fuera absolutamente necesario para su ser] (Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot [Ginebra y Lile, 1951], p. 256). Cf. Lester G. Crocker, «Diderot and Eighteenth Century French Transformism», en Forerunners of Darwin: 1745-1859. Bentley Glass, Owsei Temkin y William L. Straus Jr, eds. (Baltimore, 1959), pp. 114-43; Charles Coulston Gillispie, The Edge of Objetivity: An Essay in the History of Scientific Ideas (Princeton, 1960), pp. 180-92; la discusión de Dieckmann sobre De l'Interprétation de la nature en Cinq leçons sur Diderot, pp. 53-8; y Aram Vartanian, «Diderot and the Phenomenology of the Dream», Diderot Studies VIII (1966), pp. 217-53.

[88] Caylus, Description d'un tableau répresentant «Le Sacrifice d'Iphigénie» peint pour M. Carle-Vanloo (París, 1757), pp. 20-22. Para mayor información sobre este cuadro, véase Marie-Cathérine Sahut, Carle Vanloo, premier peintre du roi (Nice, 1705- Paris, 1765) (Niza, Clermont-Ferrand, Nancy, 1977), p. 78, Cat. n.º 158.

[89] Las diversas formulaciones de Diderot sobre la unidad de tiempo se remontan a Shaftesbury y no suponen una ruptura con el pensamento anterior al Rococó. Así, escribe: «J'ai dit que l'artiste n'avait qu'un instant: mais cet instant peut subsister avec des traces de l'instant qui a précédé, et des annoces de celui qui suivra. On n'égorge pas encore Iphigénie; mais je vois approcher le victimaire avec le large bassin qui doit recevoir son sang, et cet accesoire me fait frémir». (Pensées détachées, p. 776) [He dicho que el artista no tenía más que un instante, pero este instante puede subsistir con las huellas del instante que le ha precedido y los indicios del que vendrá a continuación. Todavía no degüellan a Ifigenia, pero veo cómo se acerca el victimario con el enorme barreño que va a recibir su sangre, y este accesorio me hace estremecer]. Véase también: «Composition en peinture», Œuvres complètes VI, 476-8; y Essais, pp. 712, 714-5). Sus ideas tienen mucho en común con el análisis de Shaftesbury de las operaciones de «evocación» y «anticipación», mediante las cuales el pintor puede «evocar el pasado» de forma legítima y «anticipar el futuro» de su tema («A Notion of Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules», Second Characters, pp. 36-7). Pero, si volvemos a los Salones y comparamos sus comentarios sobre determinados cuadros con el análisis de Shaftesbury de la

acción principal en el «Hércules», o con los escritos de los académicos franceses, veremos con claridad el salto espiritual y, sobre todo, experiencial que separa a Diderot de sus predecesores clásicos. Su sentido de la multiplicidad y especificidad de las fases sucesivas de una acción es mucho más preciso que el de ellos; su insistencia en la absoluta fidelidad de todos los elementos del cuadro a su realidad física y psicológica en el momento exacto elegido va mucho más lejos que el interés de aquellos por la vraisemblance; y su insistencia en la necesidad de que el pintor elija el momento más emocionante de una acción dada conlleva un análisis de los factores que motivan esa elección, mucho más refinado y exigente de la que podríamos encontrar en los escritos de cualquier autor anterior.

[90] Además de los textos citados, podemos encontrar un ejemplo sorprendente en el Tableaux tirés de l'Iliade de Caylus. Este autor afirma que, entre los poetas épicos modernos, Camoëns es más original que Tasso o Ariosto, y añade: «Cependant son Poème présente plus d'Images que de Tableaux, c'est-à-dire, plus de Descriptions que d'Actions intéressantes». (Sin embargo, su poema presenta más imágenes que tableaux, es decir, más descripciones que acciones interesantes) (p.xiii). Esta distinción la desarrolla en una nota: «Le Tableau, pour parler exactement, est la répresentation du moment d'une action... L'Image, au contraire, n'a souvent point assez de corps pour être peinte dans les différens moments qu'elle présente, & n'est essentiellement qu'une Description: ce mot est souven employé sans beaucoup de précision, de même que celui de Tableau. Ainsi, le Tableau ne peint qu'un instant, & l'Image plusieurs instans successifs. Le Tableau, s'il me permis de le dire, tient au génie, & l'Image tient à l'esprit» [Un tableau, hablando con precisión, es la representación de un momento en una acción... U-na imagen, por el contrario, a menudo es demasiado insustancial como para pintar los diversos momentos que presenta, esencialmente no es más que una descripción. Esta palabra suele utilizarse sin demasiada precisión, al igual que tableau. De hecho, el tableau sólo presenta un instante, mientras que la imagen presenta varios instantes sucesivos. Un tableau, si es que podemos llamarlo así, es el producto del genio, mientras que una imagen es el producto del intelecto] (ibid.). En este caso, la presunta instantaneidad de la pintura se convierte en la base de una distinción literaria de cierto interés, al tiempo que anticipa incidental-mente a la distinción más famosa de Lessing en el Laokoön.

Entre los contemporáneos de Diderot hay dos excepciones, dos autores que no definen la pintura como esencialmente instantánea. En su Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747 (1747), el Abate Le

Blanc cita integramente a un escritor anterior, el Abate de Saint-Réal, para apoyar la idea de que existe una contradicción implícita entre el carácter fijo e inmóvil de la pintura y la representación de cuerpos en movimiento. En consecuencia, los pintores deberían limitarse a la representación de la naturaleza «dans une sorte de repos, ou, si l'on me permet l'expression, dans une action lente» [en una especie de reposo o, si se me permite la expresión, en una especie de acción lenta] (p. 149). Parece que Le Blanc tenía mucho que decir a aquellos que valoraban le ensimismamiento, en la medida en que la representación convincente de estados y actividades ensimismadas suponía necesariamente la ilusión de que esos estados y actividades duraban un cierto tiempo (cf. mi análisis de la pintura de género de Chardin en el capítulo I). Pero, estas ideas fueron rebatidas vigorosamente por Baillet de Saint-Julien en la Lettre sur la peinture, sculpture et architecture à M— (1748), pp. 71-5, y por lo que sé, no volvieron a ser defendidas por Le Blanc ni por ningún otro crítico francés. La aparición del joven Greuze a mediados de 1750-1760, que desde un principio trató de combinar los valores y efectos ensimismados con la especificación de un solo momento de la acción, pudo contribuir a la discusión de este problema teórico y a reafirmar la definición de la pintura como algo esencialmente instantáneo.

El comentario de La Font de Saint-Yenne –en Sentiments sur quelques ouvrages (1754)– según el cual, la costumbre de las antiguas escuelas de pintura de representar diversos momentos de una acción o narración tenía sus ventajas, me parece menos interesante (pp. 118-9).

Finalmente, encuentro muy sugerente que Du Bos, que escribió a principios de siglo, asociara el hecho de que un cuadro pudiera aprehenderse de una sola mirada con lo que consideraba la mayor discernibilidad de sus errores –en relación a la poesía épica o dramática– (Réflexions critiques, I, 288-90). Si Du Bos está en lo cierto, y su razonamento merece ser tomado en serio, no es sorprendente que, a mediados de siglo, el renovado interés por la instantaneidad de la pintura estuviera íntimamente ligado a los inicios de la crítica moderna, en cuanto que empresa de intensa evaluación.

[91] Lettre sur les sourds et muets, p. 64.

[92] Salons, III, 180. El comentario de Diderot sobre este cuadro será analizado en el capítulo III del presente libro.

[93] Essais, p. 728.

[94] El concepto de punto de vista no sólo es fundamental en la visión del teatro y la pintura de Diderot, sino también en su epistemología. En un artículo importante, «Encyclopédie» escribe: «L'univers soit réel soi intelligible a une infinité de points de vue sous lesquels il peut être représenté, & le nombre des systèmes possibles de la connaissance humaine est aussi grand que celui de ces points de vue» [El universo, bien lo consideremos real o inteligible, posee infinitos puntos de vista desde los cuales puede ser representado, y el número de sistemas posibles de conocimiento humano es tan grande como el de esos puntos de vista] (Œuvres complètes, VII, 211). Esto sugiere que, para Diderot, el concepto de inteligibilidad suponía el del punto de vista. Podría decirse mucho más sobre la inteligibilidad desde un punto de vista u otro de la infinidad de ellos que existen, y también de la pretensión de comprender un fenómeno dado aceptando la responsabilidad de nuestra propia explicación y del punto de vista implícito en ella desde el principio.

[95] Por ejemplo, Diderot escribe del Descente de Guillaume-le-Conquérant en Anglaterre, de L'Epicie (Salón de 1765, n.º 162): «Cette composition frappe, apelle d'abord, mais n'arrête pas» [Esta composición sorprende, pero no atrapa al espectador] (Salons, II, 182). Además, en el capítulo II y III se citan varios textos de los Salons de Diderot donde él mismo dice que se encuentra atrapado y extasiado ante determinados cuadros. Cf. también Garrigues de Froment sobre los cuadros de Carle Van Loo en el Salón de 1753: «En vain fait on des efforts pour s'arracher du lieu vers lequel presque tous ses Tableaux sont rassemblés; en vain veut-on finir le tour du Salon qu'on a déjà commencé: en vain est-on distrait & flatté par je ne sçai combien de morceaux tous dans leur genre fort au-dessus du médiocre: un charme plus puissant vous entraîne, le Connoisseur & l'Ignorant y cédent avec un plaisir presque égal. M. Carle Vanloo les fixe» [En vano, hacemos esfuerzos por salir del lugar donde están expuestos todos los cuadros; deseamos en vano terminar el recorrido por el Salón nada más iniciarlo; en vano nos distraemos y deleitamos por no sé cuantas obras, casi todas muy alejadas de la mediocridad en su género. Tanto el experto como el ignorante se entregan con igual placer. M. Carle Van Loo les extasía] (Sentiments d'un amateur sur l'exposition des tableaux du Louvre et la critique qui en a été faite (París, 1753], p. 8). Tal y como sugieren las palabras de Garrigues, la institución regular del Salón creaba una situación donde el poder de un cuadro determinado para atraer, atrapar y extasiar al espectador era constante. Para un ejemplo anterior del uso crítico de los términos, véase la comparación que hace De Piles

entre Rafael y Rembrandt en su Cours de peinture par principes (París, 1708), pp. 14-7). citado y discutido por Svetlana Alpers en. «Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation», New Literary History, 8 (1976-7), 26-7. Diderot adaptó esta comparación (Essais. p. 733). un punto que destaca Gita May en, «Diderot et Roger de Piles», PMLA, 85 (1970), 454.

[96] Pensées détachées. p. 765.

[97] Entretiens, p. 102.

[98] Discours. p. 230.

[99] Ibid., p. 231

[100] Ibid.

[101] Ibid., p. 266.

[102] Ibid., p. 268.

[103] Ibid., pp. 268-9.

[104] Entretiens. p. 88.

[105] Entretiens, p. 81.

[106] Para la diferencia entre los dos puntos de vista véase la discusión en el capítulo I sobre el recurso de Chardin en el Le Château de cartes, donde vemos un cajón semiabierto con dos naipes en su interior. Cf. también el elogio de Diderot en la Lettre sur les sourds et muets a la escena donde la sonámbula Lady Macbeth, con los ojos cerrados, hace los movimientos de lavarse las manos (pp. 47-8). Los Entretiens y los Discours sugieren que el poder expresivo de estos gestos se debía en parte a que eran realizados por un personaje que estaba ostensiblemente dormido y, por tanto, inconsciente de la mirada del espectador.

[107] Pensées détachées. p. 792.

[108] Ibid., p. 767

[109] Salons, II, 66.

[110] Salons, III, 94. Cf. también el tema propuesto por Diderot de «la modèle honnête» (la modelo virtuosa) (ibid.. 109-10): y su crítica a la figura de Licurgo en el grabado de Cochin, Lycurgue blessé dans une sédition (Salón de 1761, n.° 148: Salons. I. 138-9).

[111] Salons, II, 95.

[112] Ibid.. 105. Los dos párrafos citados se refieren a cuadros de Lagrenée y Bachelier respectivamente (Salón de 1765, n.°s 28 y 39). Un estudio reciente sobre éstas y otras versiones del tema es el de Robert Rosenblum. «Caritas Romana after 1760: Some Romantic Lactations», en Thomas B. Hess y Linda Nochlin eds. Art News Annual XXXVIII: Woman as Sex Object (Nueva York. 1972), pp. 43-63.

[113] Pensées détachées. p. 794.

[114] Véase también la discusión sobre el Jugement de Paris de Pierre (Salón de 1761. n.° 14: Salons. I. 114-5) y las afirmaciones de Grimm (Salons. II. 102).

[115] Salons, III, 94.

[116] Ibid.. 112. El cuadro es Le Dauphin mourant. environné de sa famille. de Lagrenée (Salón de 1767, n.° 19).

[117] Salons. I. 208.

[118] Discours. p. 258.

[119] Essais. pp. 678. 683.

[120] Ibid., p. 722.

[121] Salons. III. 52-64.

[122] Ibid., 339.

[123] Salons. IV. 106. Véase nota n.º 20.

[124] Salons, III, 335.

[125] Essais. p. 714.

[126] Pensées détachées, p. 749.

[127] Salons. III. 338.

[128] Essais, p. 702.

[129] Ibid., p. 713.

[130] Ibid.

[131] De hecho, podemos encontrar esta idea en los Discours: «De quel secours le peintre ne serait-il pas à l'acteur, et l'acteur a peintre? Ce serait un moyen de perfectionner deux talents importants. Mais je jette ces vues pour ma satisfaction particulière et la vôtre. Je ne pense pas que nous aimions jamais assez les spectacles pour en venir là» (p. 277) [¿No sería de gran ayuda que el pintor mirara al actor y el actor al pintor? Sería una forma de perfeccionar dos talentos importantes. Pero, investigo estas ideas para mi propia satisfacción y la vuestra. No creo que nos interese tanto el teatro como para llegar a ese punto].

[132] Véase por ejemplo: Salons. I. 64: II. 197: IV. 167. 359. En la época de Diderot, la palabra théâtral tenía un sentido peyorativo además de su significado original de pertenecer al teatro: el de una forma de acción o expresión que «convient guère qu'au théâtre» [que sólo es adecuada para el teatro] (Dictionnaire de l'Académie françoise [Lyon, 1777] II. 545). El Dictionnaire de Trévoux (París, 1943; IV, 191) la define con un lenguaje más fuerte: «Le plus grand vice d'un Poëme Dramatique, est de n'avoir que des passions théâtrales, qui ne sont point naturelles, qui nes se voient que sur un théâtre» [El error más grave de un poema dramático es que sólo contenga pasiones teatrales, pasiones que no son naturales, que sólo se pueden ver en un escenario]. Diderot es el único que define maniére y théatral según el lugar del espectador, tanto en sus textos sobre pintura como en los de teatro.

Es posible que Shaftesbury sea el autor más próximo a Diderot en el uso de estos conceptos y otros parecidos. En este sentido, anticipa algunos aspectos fundamentales del pensamiento de Diderot. Véase por ejemplo, «Plastics», un tratado inacabado que Diderot no debió conocer (Second Characters, pp. 89-178; esp. pp. 110, 128-9, 151-2); e idem., «A Notion of the Historical Draught of Hercules», capítulo III, párrafo 7, que dice:

El que espere ver a nuestra figura de la Virtud en la postura exacta [sic] de una conversadora elegante, curiosa en su elección de la acción, que desarrolla según el decoro habitual, siguiendo el movimiento regular de las damas de nuestra época, ciertamente estará muy lejos del pensamiento y el genio de esta pieza. Este tipo de acción estudiada y de gestualidad artificial debe dejarse para los actores y actrices en el escenario. Un buen pintor tiene que acercarse un poco más a la verdad, y cuidarse de que su acción no sea teatral o secundaria, sino original, sacada de la propia naturaleza (ibid., p. 45).

(El párrafo en cuestión no aparece en el original francés. Parece ser que Shaftesbury lo añadió en su versión inglesa del tratado).

El desagrado de Shaftesbury por lo teatral en pintura debe considerarse en el contexto de sus luchas contra la teatralidad en general. En su «Advice to an Author», evoca el uso de la forma del diálogo, pues, el autor que escribe en primera persona tiende a caer en la afectación debido a su deseo de seducir al lector. En el diálogo, «el autor queda destruido y el lector, al no haber forma de invocarle, deja de existir. Las partes interesadas se desvanecen al mismo tiempo. La escena se presenta como por casualidad, sin haber sido diseñada» (John M. Robertson ed., Characteristics of Men, Manner, Opinions, Times [Nueva York, 1964], p. 132). Pero, el proyecto de destruir al autor y al lector parece mucho más difícil de llevar a cabo de lo que sugiere Shaftesbury. El interés obsesivo por el problema de la teatralidad en Shaftesbury, Defoe, Diderot y otros escritores del siglo XVIII (sobre todo en lo que respecta al estatus de la autoría, producción, difusión y consumo de textos escritos), es el tema de una tesis reciente y muy sorprendente del Dr. David Marshall, por aquel entonces graduado en el Humanities Center de la Universidad Johns Hopkins. En el Apéndice A analizaré la Lettre sur les spectacles de Rosseau y Die Wahlverwandtschaften de Goethe, que también se refieren a este tópico.

[133] Pensées detachées, p. 824

[134] Ibid., p. 825. El concepto de naïveté, como el de théâtral, fue utilizado a menudo por otros críticos de arte anteriores. Pero la redefinición de Diderot en términos de causalidad y necesidad supone, prácticamente, la creación de una nueva palabra, algo de lo que él mismo era consciente: «Pour dire ce que je sens, il faut que je fasse un mot, ou du moins que j'étende l'acception d'un mot déjà

fait; c'est naïf» [Para decir lo que siento, debo crear una palabra o, al menos, debo ampliar el significado de una palabra que ya existe, i.e. ingenuidad] (p. 824).

[135] Essais. p. 701.

[136] Essais, p. 671. Sin embargo, Diderot no la utiliza en este sentido en los Salones.

[137] Sobre el dibujo del modelo al natural, la falsa gracia del maestro de baile y el principio del contraste académico:

Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées; toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable, et toujours par le même pauvre diable, gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature?... Rien, mon ami, rien. (Essais, p. 669).

Sachez donc ce que c'est que la grâce, ou cette rigoureuse et précise conformité des membres avec la nature de l'action. Surtout ne la prenez point pour celle de l'acteur ou du maitre à danser. La grâce de l'action et celle de Marcel se contredisent exactement (ibid., pp. 701-2).

Le contraste mal entendu est une des plus funestes causes du maniéré. Il n'y a véritable contraste que celui qui naît du fond de l'action, ou de la diversité, soit des organes, soit de l'intérêt (ibid., p. 672).

[Todas esas posturas académicas, forzadas, afectadas, estereotipadas; todas esas actitudes fría y torpemente expresadas por un pobre diablo, y siempre por el mismo pobre diablo, al que se paga por ir tres veces por semana a desnudarse y a dejar que un profesor le coloque a su antojo, ¿qué tienen en común con las posturas y las actitudes de la naturaleza?.. Nada, amigo mío, nada.

Sabed entonces qué es la gracia, esa conformidad rigurosa y precisa de los miembros a la naturaleza de la acción. Sobre todo, no la confundáis con la del actor o el maestro de baile. La gracia de la acción y la de Marcel son opuestas.

El contraste mal entendido es una de las causas más funestas de lo amanerado. El verdadero contraste es el que nace del fondo de la acción o la diversidad, ya sea de los órganos, ya sea del interés].

Para una discusión útil sobre el papel de los dibujos de modelo natural en la enseñanza académica, véase James Henry Rubin, «Academic Life-Drawing in Eighteenth Century France: An Introduction», en el catálogo de la exposición, Eighteenth-Century French Life-Drawing (Princeton, Art Museum, abril-mayo, 1977), pp. 15-42.

[138] Vies d'artistes. p. 132.

[139] «Sur l'harmonie et sur la couleur», ibid., p. 141.

[140] Tableaux tirés de l'Iliade. p. xxxvi. La cursiva es de Caylus.

[141] Salons, III, 193. El cuadro de Casanova es, Un Cavalier espagnol vêtu à l'ancienne mode (Salón de 1767. n.º 69). Cf. Las afirmaciones de Diderot sobre el paisaje (ibid., 176).

[142] Este es el lugar más apropiado para reconocer que en el presente estudio no voy a analizar el texto sobre teatro más famoso de Diderot. la Paradoxe sur le comédien (compuesta entre 1773-1778). Sin embargo. debo mencionar que el valor que se concede en la Paradoxe al «comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine. d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire» [actor cuya representación se basa en la reflexión. en el estudio de la naturaleza humana. en la imitación constante de algún modelo ideal, en la imaginación, en la memoria] (Œuvres esthéthiques, p. 307) no contradice de ninguna manera la visión del teatro expuesta en los Entretiens y Discours. Más bien, confirma esta visión al tiempo que la mejora con un estudio más preciso de la convencionalidad de las artes imitativas del que encontrábamos en los Salons (cf. este capítulo, nota 20). «Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai», dice el orador en el diálogo que ocupa la mayor parte de la Paradoxe. [Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai scéne? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure. de la voix. du mouvement. du geste. avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien» [Reflexiona por un momento

qué significa que el teatro sea verdadero. ¿Es que representa las cosas como son en la naturaleza? En absoluto. Lo verdadero en este sentido sólo sería lo común. Entonces, ¿qué es la verdad en la escena? Es la conformidad de las acciones, del discurso, del físico, la voz, el movimiento y gesto con un modelo ideal imaginado por el poeta y, a menudo, exagerado por el actor» (p. 317). El tipo de exageración al que se refiere Diderot está, sin duda, en función de la naturaleza del medio dramático. La idea de «modèle idéal» nos lleva a la introducción del Salon de 1767, donde se desarrolla en profundidad (cf. las alusiones a los Salones y concretamente a esta introducción [pp. 340-1]). En general, la Paradoxe intenta aclarar lo que podría parecer ambiguo en los Entretiens y los Discours, donde se aconseja al actor que ignore al público. Pero la Paradoxe demuestra que hay dos formas diferentes de abordar esta recomendación: bien un actor puede intentar sumirse en el desarrollo de las emociones que se le pide que represente; o bien puede concentrar sus fuerzas en un intento por poner en práctica el ideal de representación, resumido en la primera de las citas que hemos ofrecido. El objetivo de la Paradoxe es argumentar y afirmar lo conveniente de esta segunda posibilidad. Finalmente, debemos señalar que la Paradoxe conlleva un desarrollo especialmente intenso e impredecible de esta idea, implícita desde el principio en el concepto diderotiano de tableau dramático: la separación radical entre el punto de vista del actor y el del espectador –una separación dramatizada por Diderot en su presentación de la escena amor del Dépit amoureux de Molière, en la que un matrimonio que se detesta intercala en su diálogo una serie de afirmaciones hirientes en voz baja, tanto que el público no puede escucharlas (pp. 324-6)–. La Paradoxe, quizá porque fue compuesta relativamente tarde en la vida de Diderot, es un texto mucho menos importante para la historia de la pintura que los Entretiens y Discours.

[143] El deseo de promover formas desteatralizadas de contemplación es el tema principal de un texto famoso de Jean-Jacques Rosseau, Lettre sur les spectacles (1758), cuyas relaciones con Diderot han sido motivo de un estudio muy detallado. Citemos, por ejemplo, el clímax de ese pasaje tan famoso del final de la Lettre, donde Rosseau evoca la institución de un tipo de fiestas públicas que consideraba casi como los únicos spectacles que beneficiaban a la república:

Mais quels seront enfin les objets de ces Spectacles? Qu'y montrera-t-on? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où regne l'affluence, le bien-être y regne

aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis. (M. Fuchs, ed., Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles [Ginebra y Lille, 1948], pp. 168-9).

[Pero, ¿cuál será el objeto de estos espectáculos?, ¿qué se mostrará en ellos? Nada, si queréis. Con la libertad, allí donde reina la abundancia, también reinará el bienestar. Plantad en mitad de una plaza una vara coronada de flores, reunid allí al pueblo y tendréis un festival. Hacedlo todavía mejor: convertidles en espectadores del espectáculo, haced que ellos mismos sean los actores; y que cada uno de ellos se vea y ame en los demás, para que todos estén mucho más unidos].

La importancia que Rosseau concedía al festival como medio de «transparencia» es enfatizado en: Jean Starobinski, La transparence et l'obstacle, suivi de sept essais sur Rosseau (París, 1971), esp. pp. 116-21. Cf. también ídem. «Jean-Jacques Rosseau et le péril de la réflexion», L'Oeil vivant (París, 1961), pp. 91-188. Para una discusión más detallada de la Lettre sur le spectacles, véase Apéndice B.

* Podríamos contrastar este nuevo tipo de espectador (o nuevo «sujeto») con una concepción del ser absolutamente distinta. en el sentido de persuadido de sí mismo en la actividad de la representación (Vorstellung), tema fundamental de los escritos de los filósofos idealistas alemanes de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, Fichte en particular. Merece la pena establecer esta relación, ya que podemos decir que el arte de Caspar David Friedrich y otros pintores septentrionales del período postula esta concepción del ser; de hecho, ésta nos proporciona una clave para interpretar algunos de los elementos más importantes (y no franceses) de este arte: e.g, la predilección por composiciones simétricas, el uso de figuras en primer término representadas de espaldas mirando un paisaje o escena similar, la minimización de las calidades de la superficie en favor de los efectos de trasparencia. etc... (Mi interés por el concepto del ser de Fichte se debe a una serie de conferencias sobre Idealismo Alemán que el profesor Dieter Henrich. de la Universidad de Heidelberg y Harvad. ofreció en la primavera de

1972 en la misma Universidad de Harvard. Un estudio importante sobre

1973 en la misma Universidad de Harvard. Un estudio importante sobre Friedrich, que enfatiza el contenido simbólico de sus imágenes, véase Helmunt Börsch-Supan, Caspar David Friedrich, trad. Sarah Twohig [Nueva York, 1974].

144 Véase: Michael Fried, «Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th-Century French Painting», Artforum, 8, n.º 10 (1970), 42-6; ídem., «The Beholder in Courbet: His Early Self-Portraits and their Place in His Art». Glyph 4: Johns Hopskins Textual Studies (1978), 85-129; e ídem., «Manet's Sources», esp. notas 27, 46, 69, 91, 98, 99, 106, 114. El siguiente ejemplo demostrará la persistencia del concepto analizado en el presente capítulo en la crítica artística del siglo XIX: en un artículo sobre el pintor Millet, que había muerto recientemente, el crítico Ernest Chesneau observa con aprobación que, en su obra, no hay nada que esté posando –ni hombres, ni animales, ni árboles, ni siquiera una brizna de hierba– («Jean-François Millet», Gazette des Beaux-Arts, 2e pér., 11 [1875], 434). Esta observación, que según Chesneau todos compartían, le lleva a una reflexión sobre el procedimiento de trabajo de Millet:

Millet, –je le tiens de ceux qui l'ont suivi de plus près, et le caractère de son dessin confirme le fait d'une manière absolue,–Millet ne peignait ni ne dessinait d'après nature. Il observait patiemment, longuement, avec insistance et à maintes reprises, le phénomène immobile ou le phénomène d'action qu'il se proposait de reproduire. L'ensemble de la scène et la successivité des attitudes et des mouvements se gravaient ainsi dans sa mémoire, secourue au besoin par une note de crayon prise à la volée. Contrairement aux doctrines professées par les écoles de réalité, chaque geste posé est un geste faussé et figé. Les preuves abondent qui condamnent, dans toute oeuvre de maître, la théorie du travail d'après le modèle. (435).

[Millet –lo sé por los que le han seguido más de cerca y porque el carácter de sus dibujos confirma absolutamente este hecho– nunca pintó ni dibujó del natural. Observó una y otra vez, pacientemente, con calma e inteligencia, el fenómeno activo o el fenómeno inmóvil que quería reproducir. La estructura de la escena y la sucesión de posturas y movimientos quedaban grabados en su memoria con la ayuda, cuando era necesario, de una anotación a lapiz realizada rápidamente. Al contrario que las doctrinas que profesaban las escuelas realistas, toda pose

gestual es falsa y forzada. Hay abundantes pruebas que condenan, en todas las obras de los grandes maestros, la teoría de trabajar a partir del modelo].

Para Chesneau, la maestría de Millet en, «sujets où la activité du travail rustique est montrée dans toute son énergie» [temas donde la actividad del trabajo rural se revela en toda su energía] (ibid.) es un elemento importante, puesto que, por su propia naturaleza, estos temas suponen posiciones corporales que en ningun momento pueden detenerse o mantenerse en el tiempo. Pero el argumento de Chesneau va más allá de las obras que representan movimiento o actividad física de un tipo u otro, y también incluye las representaciones del reposo: «Je prends même les motifs reposés: le Vigneron, la Méridienne, le Jardin de paysan. S'il se sait observé, croyez-vous que ce vigneron gardera cet affaissement de tout le corps, cette cambrure des malléoles internes si caractéristique, cette bouche béante, ce regard atone et vide? Point du tout. A défaut de ses vêtements que vous lui aurez fait conserver, il endimanchera ses membres, ses muscles et sa physionomie». [Contemplemos los temas del reposo: el Vendimiador, la Siesta, el Paseo en el jardín. Si el vendimiador supiera que está siendo observado, ¿creéis que mantedría esa postura inclinada de todo el cuerpo, esa curva tan característica de los tobillos, la boca entreabierta, esa mirada estúpida y vacía? En absoluto. Aparte de su ropa, que seguiría siendo la misma, sus miembros, músculos y fisonomía tendrían el mejor aspecto del domingo?] (ibid.). En otras palabras, Chesneau sostiene que Millet estudiaba durante largo tiempo y persistentemente los fenómenos que quería representar y que, al trabajar de memoria y no a partir del modelo, el artista conseguía distanciarse de la escena que estaba pintando En general, Chesneau equipara lo que consideraba la veracidad a la naturaleza ejemplar en el arte de Millet, con la impresión de que las figuras, animales e incluso los objetos representados no parecían observarle o contemplarle. Cf. también el análisis de Félix Fénéon sobre los dibujos de mujeres de Degás, «Les Impressionistes en 1886», en François Cachin, ed., Audelà de l'impressionisme (París, 1966), p. 59.

[145] Sobre el papel de las consideraciones de género en los cuadros de Manet de la primera mitad de la década de 1860, véase Fried, «Manet's Sources», nota. 228.

Capítulo III

Pintura y espectador

Como habrán podido ver, los capítulos I y II se corresponden entre sí. En el primero de ellos, analicé una selección de cuadros y textos críticos de la década de 1750 y comienzos de 1760, e hice hincapié en una serie de cuestiones que he resumido bajo la rúbrica general de predominio del ensimismamiento. Se podría decir que estas cuestiones siempre han estado presentes de forma tácita en la pintura occidental que, retrospectivamente, podemos describir como ensimismada (sobre todo el arte del siglo XVII). Sin embargo, hasta mediados de la década de 1750 no aparecerá en Francia la representación del ensimismamiento como un deseo consciente y explícito, tanto en crítica como en pintura, es decir, como un efecto artístico específico que exigía, cada vez más, un virtuosismo muy especial. (Se convirtió en algo deseable en el momento en que este efecto ya no pudo utilizarse como fuente pictórica). De esta forma, Greuze se vio obligado a apartarse drásticamente de las normas formales y expresivas del arte de Chardin para persuadir al público contemporáneo del ensimismamiento de sus personajes dramáticos en el mundo de la pintura. Sus esfuerzos sólo han conseguido obtener el rechazo y la incomprensión de las generaciones venideras. Este cambio formaba parte del paso del predominio del ensimismamiento al predominio de la acción y la expresión –más exactamente, del paso de la representación de figuras absortas en estados y actividades que eran la quintaesencia del ensimismamiento a la representación de figuras absortas en la acción o la pasión (o ambas)–. En otras palabras, este cambio fue también una transformación de valores y efectos del drama pictórico, tal y como podemos ver en el La Lecture de la Bible de Greuze (1755; fig. 1), en su La Piété filiale (1763, fig. 32) o en cualquiera de sus obras excesivamente dramáticas de finales de la década de 1770, como Le Fils ingrat (1777; fig. 41) y Le Fils puni (1778, fig. 42). Un lugar común de la crítica es que estos dos últimos cuadros abren el camino que luego tomará David, como efectivamente ocurre.

En el segundo capítulo analicé un problema bien distinto, la reaparición de cierto

interés en los críticos y teóricos de la reacción anti-rococó por las doctrinas afines de la jerarquía de géneros y la supremacía de la pintura de historia. También describí los elementos de una concepción dramática de la pintura que, aunque en sus aspectos esenciales era una novedad, buscaba la sanción histórica en algunas obras maestras del pasado –como Le Testament d'Eudamidas (fig. 21), de Poussin, una obra intensamente ensimismada–. (La enorme influencia de la composición de Poussin sobre los pintores franceses de finales del siglo XVIII quizá pueda explicarse por la severidad con que une las dos modalidades de ensimismamiento antes mencionadas). En el segundo capítulo también llamé la atención sobre la importancia que adquirió una concepción claramente dramática –i.e., rigurosamente causal– de la unidad pictórica, cuyo mejor ejemplo podría ser La Piété filiale de Greuze, entre otros cuadros de la época. La defensa que hizo Diderot de La Piété filiale en su Salón de 1763 revela la estrecha relación entre esa concepción de la unidad pictórica por un lado y las cuestiones del ensimismamiento por otro. A nivel teórico, también encuentran expresión en su «loi des énergies et des intérêts» [ley de energías e intereses] según la cual, un hombre que lee en alto suele proporcionar a sus oyentes un modelo de comprensión de las exigencias de la composición pictórica[1]. En resumen, la concepción dramática de la pintura que promovió la revitalización de las doctrinas de la jerarquía de géneros y la pintura de historia, y que se desarrollaron gracias a la evolución de la pintura ensimismada desde comienzos de 1750 en adelante, fueron en sus aspectos fundamentales una y la misma.

Más áun, y este es el punto central de mi argumento, el énfasis en el ensimismamiento y la renovación del interés por estas doctrinas exigía que el artista mantuviera una relación paradójica entre pintura y espectador –concretamente, debía encontrar una forma de neutralizar o negar la presencia del espectador, de establecer la ficción de su inexistencia como tal ante el cuadro–. (La paradoja es, que sólo se podía llamar la atención del espectador y matenerla fija en el cuadro a través de esta negación). Los escritos sobre teatro de Diderot de finales de la década de 1750 revelan esta exigencia, que volverá a aparecer en sus escritos sobre arte de la segunda mitad de la década de 1760, concretamente en su Essai sur la peinture. Este tema también aparece de forma implícita en gran parte de la crítica y pintura de comienzos y mediados de 1750: e.g., las observaciones de Laugier en 1753 sobre Un philososphe occupé de sa lecture (1734; fig. 2) de Chardin, y L'Aveugle trompé (1755; fig. 40) de Greuze, entre otras obras. Podría decirse que la plena realización de la concepción dramática de la pintura que se desarrolló gradualmente durante aquellos años dependía de la construcción de la ficción suprema de la inexistencia de espectador. (Ficción

que era como una especie de ilusión metafísica anterior y necesaria para la ilusión dramática). También podría decirse que la concepción dramática era, sobre todo, un medio para llegar a un fin: el pintor sólo podría conseguir la ficción del aislamiento de las figuras del cuadro respecto del espectador y, en consecuencia, del cuadro como conjunto, en virtud de una representación convincente del ensimismamiento de una figura o grupo de figuras en diversas acciones, actividades y estados mentales –la ilusión dramática por antonomasia–. (En este caso, la ilusión metafísica sería un efecto de la ilusión dramática, en vez de su causa). Sin embargo, debe quedar claro que ninguna formulación excluía por completo a otra y que, de hecho, siempre debemos tener presente esta circularidad.

En este tercer y último capítulo trataré de ampliar estas conclusiones de varias maneras. Primero, analizaré diversos textos pertenecientes a la obra más ambiciosa de Diderot en este sentido, su Salon de 1767, donde revela un compromiso profundo y persistente con el ensimismamiento. Segundo, intentaré ir un paso más allá en su pensamiento, pues su interés por los valores y efectos ensimismados conduce finalmente a una concepción alternativa de la pintura y a una visión de la relación entre pintura y espectador que parece antitética a la que exponen sus escritos –y hasta cierto punto así es–. Tercero, sugeriré que ambas concepciones y visiones de la pintura presentes en la crítica de Diderot se corresponden con tendencias reales del arte de la época. Cuarto, finalizaré este capítulo con una discusión pormenorizada sobre las diversas versiones de un tema histórico que ejerció una enorme fascinación sobre los artistas y escritores de finales del siglo XVIII: Belisario ciego pidiendo limosna. La discusión tomará su punto de partida con el análisis de Diderot de una composición que por aquel entonces se atribuía a Van Dyck, y concluirá con el análisis del lienzo monumental de David de 1781, un cuadro que, más que ningún otro, señala el comienzo de su madurez artística. Este análisis sobre la pintura y crítica francesa de la época de Diderot finalizará en los umbrales del arte moderno.

* * *

El compromiso de Diderot con el ensimismamiento queda particularmente bien ilustrado en un comentario de su Salón de 1767 sobre un retrato de su propia

persona realizado por el sobrino de Carle Van Loo, Louis-Michel Van Loo. Sin embargo, es necesario que lo situemos en su contexto para poder apreciar la importancia de esta observación.

Tal y como señaló Jean Locquin hace más de sesenta años[2], el género del retrato suponía un problema para la crítica francesa de las décadas de 1750 y 1760. Una de las objeciones más frecuentes era que casi todos los retratos contemporáneos exigían un ejercicio de habilidad meramente mecánico y, por tanto, no merecían la atención que exigía una obra de arte seria. Otra objeción se basaba en que la mayoría de los que encargaban un retrato eran personas relativamente poco conocidas e interesantes, cuya imagen sólo podía tener algún interés para sus amigos. Pero, desde mi punto de vista, existía un motivo más para esta desconfianza: la teatralidad inherente del género. Las convenciones del retrato exigían de forma más evidente y categórica que cualquier otro género la exhibición de un sujeto (el modelo) ante la mirada del público. Dicho de otra forma, la principal acción que aparece representada en un retrato es la del modelo que desea ser contemplado. De ahí, que el retrato como género no pudiera satisfacer la exigencia de negar o neutralizar la presencia del espectador. Exigencia que, como he tratado de demostrar, se convirtió en un problema importante, aunque en gran medida inconsciente, para los críticos de arte franceses de aquellos años.

Este fenómeno no significa que los críticos de arte rechazaran todos los retratos del momento. Algunos artistas, sobre todo La Tour, consiguieron evitar la crítica negativa gracias a la gran vitalidad y verosimilitud de sus representaciones[3]. Además, se consideraba que La Tour retrataba a personas famosas, con clase, y cuya imagen, por esta misma razón, se suponía de interés público[4]. Pero, lo que más me sorprende son aquellos casos en los que un retratista era denostado por imaginar a sus modelos ocupados en una actividad característica y que, por tanto, iban en contra de la consciencia de ser contemplados propia del género. El ejemplo más sobresaliente de un cuadro que fue considerado en estos términos en la década de 1750 es el retrato de Carle van Loo et sa famille, de Louis-Michel Van Loo (Salon de 1757[5]; fig. 43). Para un espectador contemporáneo, el agrupamiento de seis personas en una única escena semidramática no resulta muy satisfactorio. Mme. Van Loo, una cantante conocida de la época, no parece participar en los acontecimientos, ya que mira fijamente fuera del cuadro. Por otro lado, tres de las figuras más importantes –Carle Van Loo dibujando el retrato de su hija; ésta, que posa para él, pero no para nosotros; y su hijo que observa, absorto, por encima del hombro de su padre– forman un grupo

ensimismado como el que ya vimos en el capítulo I (cf. L'Etude du dessin [fig. 3]). Por tanto, no resulta sorprendente que un crítico tan riguroso como Grimm viera que Louis-Michel había encontrado el secreto «de faire d'un recueil de portraits un tableau d'histoire» [de convertir una colección de retratos en un cuadro de historia][6]. Fréron comentaba en un texto para L'Anée Littéraire, la relación del cuadro con el espectador: «Les figures ne paroissent point occupées du soin de se faire voir au Spectateur», dice con aprobación, «comme il n'est que trop ordinaire dans les portraits de famille. Ici tout agit, tout tend à un but qui, encore une fois, n'est pas de se montrer» [Las figuras no parecen interesadas en mostrarse al espectador, como suele ser costumbre en los retratos de familia. En este caso, todos actuan, todos tienden a un fin que, una vez más, no es la exhibición][7].

43. Louis-Michel Van Loo, Carle Van Loo et sa famille, hacia 1757. Réplica del original exhibida en el Salón de 1757 y actualmente en París, École des Arts Décoratisf.

Diez años después, Louis-Michel expuso su Denis Diderot [8] en el Salón de 1767 (fig. 44). En él se puede ver al philosophe, con el cuello de la camisa desabrochado y vistiendo una suntuosa robe de chambre. Está sentado ante una mesa o escritorio y sostiene una pluma en su mano derecha mientras gesticula con la izquierda. El significado de este gesto no está muy claro, pero parece que ha estado escribiendo –pues hay un pequeño montón de hojas de papel en la parte inferior derecha– y que, por un momento, ha alzado la mirada como si hubiera alguien frente a él y a su derecha (nuestra izquierda) que le estuviera hablando. En su Salón de ese mismo año, Diderot criticó el retrato de forma bastante dura. Así, dice de su propia imagen:

44. Louis-Michel Van Loo, Denis Diderot, Salón de 1767. París, Louvre.

On le voit de face. Il a la tête nue. Son toupet gris avec sa mignardise lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable, la position, d'un secrétaire d'Etat et non d'un philosophe. La fausseté du premier moment a influé sur tout le reste. C'est cette folle de Made Van Loo qui venoit jaser avec lui, tandis qu'on le peignoit, qui lui a donné cet air-là et qui a tout gâté. Si elle s'étoit mise à son clavecin et qu'elle eût préludé ou chanté Non ha ragione, ingrato, Un core abbandonato, ou quelqu'autre morceau du même genre, le philosophe sensible eût pris un tout autre caractère, et le portrait s'en seroit ressenti. Ou mieux encore, il fallait le laisser seul et l'abandonner à sa rêverie. Alors sa bouche se serait entrouverte, ses regards distraits se seroient portés au loin, le travail de sa tête fortement occupée se seroit peint sur son visage, et Michel eût fait une belle chose[9].

[Se le ve de frente; tiene la cabeza descubierta; los cabellos grises, tan delicados, le dan el aspecto de una vieja coqueta que todavía quiere resultar agradable; la posición es de un secretario de Estado y no de un filósofo. La falsedad del primer momento ha influido en todo lo demás. Fue la loca de la señora Van Loo, que se ponía a charlar con él mientras le pintaban, la que le dio ese aspecto, y la que lo estropeó todo. Si se hubiera sentado al clavicordio y hubiera iniciado o cantado

Non ha ragione, ingrato

Un core abbandonato

o algún otro fragmento del mismo género, el filósofo sensible hubiera cobrado un carácter totalmente distinto y el retrato lo habría reflejado. O mejor todavía, era necesario dejarle solo y abandonarle a su ensoñación. Entonces, su boca se

habría entreabierto, su mirada distraída se habría ido muy lejos, el trabajo en su cabeza, intensamente ocupada, se habría pintado en su rostro; y Michel hubiera hecho algo bello].

Diderot continúa diciendo que la movilidad extrema de sus gestos y expresiones hicieron especialmente difícil la tarea de captar el parecido. Añade que tan sólo ha sido retratado con exactitud una sola vez, por «un pauvre diable appelé Garant [Garand]» [un pobre diablo llamado Garand][10]. El retrato al que se refiere se ha perdido, pero sobrevive un dibujo del propio Garand (fig. 45). Diderot describió el cuadro en el momento de su realización en una carta a Sophie Volland: «Je suis représenté la tête nue; en robe de chambre; assis dans un fauteuil; le bras droit soutenant le gauche, et celui ci servant d'appui à la tête; le col débraillé, et jetant mes regards au loin, comme quelqu'un qui médite. Je médite en effet sur cette toile. J'y vis, j'y respire, j'y suis animé; la pensée paroît à travers le front» [Me ha retratado con la cabeza descubierta, vestido con un batín y sentado en un sillón; mi brazo derecho sujeta el izquierdo, y éste, mi cabeza; tengo el cuello de la camisa desabrochado y miro al infinito, como si meditara. En este lienzo, de hecho, estoy meditando. En él estoy vivo, respiro, tengo vitalidad, se puede ver el pensamiento en mi frente][11]. Pero, lo esencial de la crítica de Diderot al retrato de Van Loo no es que pensara que una representación de sí mismo en estado de meditación o ensimismamiento sería mucho más fiel a su naturaleza. Al afirmar que Louis-Michel podía haber hecho «une belle chose» tal y como le había pintado, Diderot adoptaba un punto de vista artístico: un retrato de ese tipo era superior como obra arte. La elección de los términos en la frase precedente –«il fallait le laisser seul et l'abandonner à sa rêverie»– sugiere una relación íntima entre el retrato del ensimismamiento y la ficción del aislamiento del modelo y del pintor respecto al espectador. Todo sugiere que, desde el punto de vista de Diderot, el pintor quiso distanciarse de alguna forma de la realización del cuadro, para que Diderot pudiera aparecer en toda su autenticidad y, sobre todo, para establecer desde el principio la ficción de la inexistencia de un espectador ante el cuadro[12].

45. Jean-Baptiste Garand, Diderot, 1760. París, Bibliothĕque nationale.

Otra serie fascinante de textos se refiere a dos cuadros que, posiblemente, fueron los más famosos del Salón de 1767: Saint Denis prêchant la foi en France, de Vien (fig. 46), y Le Miracle des Ardens, de Gabriel-François Goyen (fig. 47)[13]. (Este último representa a Santa Genoveva intercediendo en los cielos para poner fin a la peste que asoló París en 1129). Aunque ambos cuadros fueron concebidos para el altar de la Iglesia de San Roque, de París, donde todavía pueden contemplarse, sus diferencias resultan evidentes a primera vista: la gravedad y moderación clásicas de Vien frente al colorismo barroco (rubensiano, para mayor exactitud), el claroscuro dramático y la explotación de la violecia, el horror y el pathos de Doyen. El Salón de 1767 de Diderot dedica un espacio considerable a la comparación detallada de los mĕritos y defectos de ambas obras. Finalmente, Diderot considera que el Saint Denis es superior al Miracle des Ardens, aunque creía que el cuadro de Vien carecía del calor imaginativo, la poesía y el movimiento que saturaban la obra de Doyen. En general, le sorprendía la naturaleza complementaria de las fuerzas y debilidades de ambos artistas:

46. Joseph-Marie Vien, Saint Denis prêchant la foi en France, Salón de 1767. París, Saint-Roch.

47. Gabriel-François Doyen, Le Miracle des Ardens, Salón de 1767. París, Saint-Roch.

Toutes les qualités qui manque [sic] à l'un de ces artistes, l'autre les a. Il règne ici [en Saint Denis] la plus belle harmonie de couleur, une paix, un silence qui charment. C'est toute la magie secrette de l'art, sans apprêt, sans recherche, sans effort. C'est un éloge qu'on ne peut refuser à Vien; mais quand on tourne les yeux sur Doyen qu'on voit sombre, vigoureux, bouillant et chaud, il faut s'avouer que dans la Prédication de Saint Denis tout ne se fait valoir que par une foiblesse supérieurement entendue; foiblesse que la force de Doyen fait sortir; mais foiblesse harmonieuse qui fait sortir à son tour toute la discordance de son antagoniste[14].

[Todas las cualidades de las que carece uno de los artistas está presente en el otro. Aquí [en el St. Denis] prevalece la más bella armonía de colores, una paz, un silencio, que en conjunto producen placer. Es la verdadera magia secreta del arte, sin afectación, sin estudio, sin esfuerzo. No se puede dejar de alabar todo esto en la obra de Vien. Pero, cuando volvemos la mirada a Doyen, que se presenta sombrío, vigoroso, impetuoso y cálido, debemos admitir que el sermón de San Denis sólo se siente en virtud de una debilidad que ha sido comprendida magistralmente, que pone de manifiesto el poder de Doyen; pero es una debilidad armoniosa que, por otro lado, pone de relieve todas las disonancias de la obra de su antagonista].

Tal y como podemos ver, Diderot suele utilizar conceptos como armonía, paz y silencio para evocar los distintos efectos de los cuadros ensimismados y, de hecho, su agrado por el tableau de prédication de Vien parece deberse, finalmente, a sus cualidades ensimismadas. Así, se detiene en describir con minuciosidad las diversas inflexiones tan sutiles de la atención que prestan los espectadores a San Denis[15]. En el primero de estos dos textos sobresalientes, Diderot expresa su desacuerdo con la preferencia de la mayoría por Doyen, y lo hace en unos términos que no arrojan ninguna duda sobre la importancia que

concedía a las cuestiones del ensimismamiento.

Je vous ai dit que le public avoit été partagé sur la supériorité des tableaux de Doyen et de Vien. Mais comme presque tout le monde se connoit en poésie et que très peu de personnes se connoissent en peinture, il m'a semblé que Doyen avoit eu plus d'admirateurs que Vien. Le mouvement frappe plus, que le repos. Il faut du mouvement aux enfants, et il y a beaucoup d'enfants. On sent mieux un forcené qui se déchire le flanc de ses propres mains [i.e., la figura del primer plano, a la izquierda, en Le Miracle des Ardens], que la simplicité, la noblesse, la vérité, la grâce d'une grande figure qui écoute en silence. Peut-être même celle-cy est-elle plus difficile à imaginer, et imaginée, plus difficile à rendre. Ce ne sont pas les morceaux de passion violente qui marquent dans l'acteur qui déclame le talent supérieur, ni le goût exquis dans le spectateur qui frappe des mains[16].

[Ya os dije que el público se había dividido respecto a la superioridad de Doyen o Vien. Pero, creo que Doyen tiene más admiradores que Vien, porque casi todo el mundo se jacta de saber de poesía y muy pocos saben algo de pintura: el movimiento sorprende más que la quietud. Los niños deben estar en movimiento y hay muchos, muchos niños. A la gente le afecta más un hombre loco que se arranca las entrañas con sus propias manos que la simplicidad, la nobleza, la verdad, la gracia de una figura solemne que escucha en silencio. Es posible que esta última sea más difícil de imaginar y, una vez imaginada, más difícil de representar. Las escenas de pasión violenta no revelan un talento superior del actor que escenifica ni un gusto exquisito del espectador que aplaude].

El segundo texto aparece unas cien páginas después.

Le public paraît avoir regardé la tableau de Doyen comme le plus beau morceau du Sallon, et je n'en suis pas surpris. Une chose d'expression forte, un démoniaque qui se tord les bras, qui écume de la bouche, dont les yeux sont égarés, sera mieaux senti de la multitude qu'une belle femme nue qui sommeille

tranquillement et qui vous livre ses épaules et ses reins; la multitude n'est pas faite pour recevoir toutes les chaînes imperceptibles qui émanent de cette figure, en saisir la mollesse, le naturel, la grâce, la volupté[17].

[El público parece haber considerado que el cuadro de Doyen es la obra de arte más hermosa del Salón, y no me sorprende. Cualquier cosa de gran expresividad –un endemoniado retorciendo los brazos, echando espuma por la boca, con ojos de loco– producirá una impresión mucho más profunda en la multitud que una bella mujer desnuda durmiendo pacíficamente, y que tan sólo exhibe sus espalda y hombros ante nuestra mirada. La multitud no es capaz de captar todas las sugerencias imperceptibles que emanan de la figura, de percibir su indolencia, naturalidad, gracia, voluptuosidad].

No hay ningún desnudo hermoso en el St. Denis –de hecho, la evocación de Diderot podría referirse a su admiración por la mujer muerta o agonizante que yace, con la cabeza echada hacia atrás, junto a la plataforma de piedra donde se arrodilla el Santo en Le Miracle des Ardens –[18], pero la importancia de ambos textos es evidente. Diderot prefería un cuadro que consideraba como una obra maestra del ensimismamiento a otro de expresión violenta que, a sus ojos, no era una verdadera obra de arte. Pero, también le reprochaba a Vien no haber infundido una mayor variedad, intensidad y violencia de expresión a su representación del ensimismamiento[19]. En fin, en ambos textos encontramos una prueba más del vínculo entre actividades manifiestamente ensimismadas como «la grande figure qui écoute en silence» de Vien y el estado del sueño que, tal y como dije anteriormente, solía ser representado por los artistas como una condición ensimismada por derecho propio, y percibido como tal por los críticos de la década de 1750 y posteriormente.

Sólo citaré un ejemplo más del Salon de 1767, se trata de dos bocetos al óleo de dos cabezas de niño realizadas por Louis-Jean Durameau[20]:

Ce sont deux belles choses. Le premier enfant est sérieux, attentif, il a les yeux baissés, attachés sur quelque chose; il vit, il pense; et puis il faut voir comme ses cheveaux sont arrangés et torchés. Si cette esquisse m'appartenait, je ne

permettrais jamais à l'artiste de l'achever.

Le second est peint avec plus de vigueur et de verve encore, il est plein de chaleur. Sur le sommet de sa tête ses cheveux sont partagés en deux tresses relevées de la gauche, le reste est en désordre. J'en aime moins l'expression que du précédent, il regarde et puis c'est tout; mais le faire en est incomparablement plus libre, plus fougueux, plus hardi, plus chaud et plus beau. Plus de sagesse dans l'un, plus d'enthousiasme dans l'autre; ce sont deux tours de cervelle, deux momens de génie tout à fait opposés. Les artistes préféreront le second et ils auront raison. Moi, j'aime mieux le premier[21].

[Son dos obras bellas. El primer niño está serio, atento, los ojos bajos, fijos en algo; está vivo, sumido en sus pensamientos. También debemos fijarnos en la disposición y composición del pelo. Si este boceto me perteneciera jamás permitiría que el artista lo terminase.

La segunda obra posee una fuerza y energía aún más intensas, es una pintura ardiente. En lo alto de la cabeza, el pelo se divide en dos mechones que cuelgan hacia la izquierda, el resto permanece despeinado. Me gusta menos su expresión que la del primer dibujo, pues este niño sólo mira, eso es todo. Sin embargo, la ejecución de este boceto es incomparablemente más libre, más impetuosa, valiente, cálida y bella. Por un lado, es más sabia; por otro, más entusiasta; son dos formas de pensar, dos momentos de genio opuestos. Los artistas preferirán el segundo, y les doy la razón. Pero, personalmente, prefiero el primero].

Diderot distingue entre un niño absorto en algo y otro que simplemente mira. Su preferencia por el primer boceto al óleo, a pesar de que reconoce la ejecución superior del segundo, dice mucho sobre las prioridades que sabía que funcionaban en su crítica de arte.

* * *

Al principio del capítulo primero dije que intentaría explicar la forma en que el interés de Diderot por los valores y efectos ensimismados conduce finalmente a una concepción alternativa de la pintura, así como a una visión nueva de la relación entre pintura y espectador que contradice casi todo lo que he mencionado sobre la exclusión radical de este último. En efecto, me estoy refiriendo a que Diderot emplea la ficción de entrar físicamente en el cuadro o serie de cuadros que está analizando, pocas veces pero de forma en absoluto arbitraria. Esta ficción resulta, cuanto menos, extraña a la doctrina de exclusión radical del espectador que, según he argumentado, revelan sus escritos. Podemos encontrar varios ejemplos: el texto sobre un paisaje pastoral del joven Loutherbourg, que Diderot incluye en su Salon de 1763; el análisis de un cuadro similar de Le Prince, en el Salon de 1765; el texto largo y magnífico que dedica a Vernet en el Salon de 1767, y las páginas sobre Hubert Robert en ese mismo Salon. Nadie, que yo sepa, ha relacionado estos textos o les ha prestado la atención que merecen. Tampoco se ha considerado seriamente la afirmación reiterada de Diderot de que él se encuentra en el interior mismo del cuadro en cuestión –salvo como mero ejercicio retórico o estilístico sin contenido intelectual–. Nadie parece haber sospechado que esta ficción podría ser un componente esencial de la respuesta crítica de Diderot a esas obras en concreto. Mucho menos, que pudiera encarnar toda una concepción de la pintura que ningún estudiante de arte en la Francia del siglo XVIII podría permitirse ignorar. Sin embargo, así ha sido.

El texto que Diderot dedica en su Salón de 1763 a Un Paysage avec personnages et animaux (fig. 48)[22], de Philippe-Jacques Loutherbourg comienza con bastante sinceridad. Asombrado por la precocidad del pintor –Loutherbourg sólo contaba con veintidós años en aquel momento– y totalmente seducido por el cuadro, Diderot destaca la nobleza de determinadas masas de rocas, la persuasión de la representación del espacio, el aspecto tan natural de los animales, la transparencia de la vegetación, etc.[23]. Así, exclama (dirigiéndose, como siempre, a Grimm):

48. Philippe-Jacques de Loutherbourg, Paysage avec personnages et animaux, Salón de 1763. Liverpool, National Museums and Galleries on Merseyside (Walker Art Gallery).

Ah! mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton! arrêtons-nous-y; la chaleur du jour commence à se faire sentir, couchons-nous le long de ces animaux. Tandis que nous admirerons l'ouvrage du Créateur, la conversation de ce pâtre et de cette paysanne nous amusera; nos oreilles ne dédaigneront pas les sons rustiques de ce bouvier, qui charme le silence de cette solitude et trompe les ennuis de sa condition en jouant de la flûte. Reposons-nous; vous serez à côté de moi, je serai à vos pieds tranquille et en sûreté, comme ce chien, compagnon assidu de la vie de son maître et garde fidèle de son troupeau; et lorsque le poids du jour sera tombé nous continuerons notre route, et dans un temps plus éloigné, nous nous rappellerons encore cet endroit enchanté et l'heure délicieuse que nous y avons passée[24].

[Amigo mío, qué bella es la naturaleza en este pequeño paraje. Detengámonos por un momento. Se empieza a sentir el calor del día, tumbémonos junto a estos animales. Mientras admiramos la obra del Creador, nos entretendremos con la conversación entre ese pastor y esa encantadora muchacha. Nuestros oídos no harán ningún desdén a los rústicos sonidos del vaquero, que encanta al silencio de su soledad y engaña al tedio de su condición tocando la flauta. Descansemos. Estarás cerca de mí, yo estaré a tus pies, tranquilo y a salvo, como ese perro, diligente compañero en la vida de su amo y guardián fiel de su ganado. Y, cuando el final del día haya llegado, continuaremos nuestro camino y, en un tiempo remoto, recordaremos todavía este lugar encantado y la deliciosa hora que pasamos allí].

Dos años después, en su Salon de 1765, Diderot describe en términos similares una obra de un joven artista que había regresado a Francia tras pasar varios años en Rusia, Jean-Baptiste Le Prince. A Diderot le entusiasmaba menos la obra de Le Prince, pero un cuadro en concreto, Pastorale russe (fig. 49)[25], le parecía un

auténtico triunfo, el fruto de un matrimonio perfecto entre las limitaciones del artista y la naturaleza del tema:

49. Jean-Baptiste Le Prince, Pastorale russe, Salón de 1765. Collection Baumgarten.

Les artistes diront de celui-ci tout ce qu'il leur plaira; mais il y a un sombre, un repos, une paix, un silence, une innocence qui m'enchantent. Il semble qu'ici le peintre ait été secondé par sa propre foiblesse [cfr., la reflexión de Diderot sobre la «foiblesse supérieurement entendue» del Saint Denis de Vien]. Le sujet simple demandoit une touche légère et douce, elle y est; peu d'effet de lumière, il y en a peu. C'est un vieillard qui a cessé de jouer de sa guitarre pour entendre un jeune berger jouer de son chalumeau. Le vieillard est assis sous un arbre. Je le crois aveugle; s'il ne l'est pas, je voudrois qu'il le fût. Il y a une jeune fille debout à côtĕ de lui. Le jeune garçon est assis à terre, à quelque distance du vieillard et de la jeune fille. Il a son chalumeau à la bouche. Il est de position, de caractĕre, de vêtement, d'une simplicité qui ravit; la tête surtout est charmante. Le vieillard et la jeune fille ĕcoutent à merveille. Le côté droit de la scĕne montre des rochers, au pied desquels on voit paître quelques moutons. Cette composition va droit à l'ame[26].

[Los artistas dirán lo que les gusta; pero posee una sombra, una calma, paz, silencio, una inocencia que encuentro encantadores. Parece que el pintor se hubiera ayudado de su propia debilidad. El tema sólo exigía un toque amable y dulce, y ahí está; no debía haber demasiado contraste entre luz y oscuridad, y así es. Vemos a un anciano que ha dejado de tocar su guitarra para escuchar a un joven pastorcillo tocando el caramillo. El anciano está sentado bajo un árbol. Creo que es ciego y, si no lo es, desearía que así fuera. Hay una joven muchacha a su lado. El joven está sentado en el suelo, a poca distancia del anciano y de la joven. Se lleva la flauta a la boca y su postura, su carácter, su vestimenta, son de una sencillez encantadora. Su cabeza resulta especialmente deliciosa. El anciano y la muchacha le escuchan maravillados. En la parte derecha de la escena vemos algunas rocas, al pie de las cuales pastan varios corderos. Esta composión llega directamente al alma].

En ese instante preciso, Diderot descubre que ha entrado en el cuadro:

Je me trouve bien là. Je resterai appuyé contre cet arbre, entre ce vieillard et sa jeune fille, tant que le jeune garçon jouera. Quand il aura cessé de jouer, et que le vieillard remettra ses doigts sur sa balalaye, j'irai m'asseoir à côté du jeune garçon; et lorsque la nuit s'approchera, nous reconduirons tous les trois ensemble le bon vieillard dans sa cabane. Un tableau avec lequel on raisonne ainsi, qui vous met en scène, et dont l'âme reçoit une sensation délicieuse, n'est jamais un mauvais tableau[27].

[Estoy realmente allí. Apoyado contra este árbol, entre el anciano y su hija, mientras el muchacho toca. Cuando deje de tocar y el anciano vuelva a posar sus dedos sobre la balalaika, iré a sentarme junto al muchacho; y cuando caiga la noche, los tres juntos acompañaremos al anciano a su choza. Un cuadro con el que se puede razonar de esta manera, que nos introduce en la escena, y del que el alma recibe una sensación deliciosa, nunca podrá ser un mal cuadro].

El tema del ensimismamiento aparece con claridad en el cuadro de Le Prince, al igual que la relación entre la ceguera del anciano – que Diderot no sólo sospecha sino que desearía poder constatar– y el ensimismamiento de la figura en el acto de escuchar. (Como el ensimismamiento, la ceguera implica la inconsciencia de estar siendo observado; cfr. la discusión sobre L'Aveugle de Chardin y L'Aveugle trompé de Greuze en el capítulo primero, y el análisis de las versiones de Belisario ciego pidiendo limosna al final del presente capítulo). Como en el texto sobre Loutherbourg, la transposición ficticia del crítico dentro el cuadro tiene lugar a mitad del texto, como si la decripción que le precede hubiera provocado o inducido este fenómeno. Más aún, hay cierta similitud entre las pequeñas exclamaciones en tiempo futuro que siguen a la trasposición en ambos textos. También podemos ver que ambos emplean un mismo vocabulario de términos clave, donde el más importante sería el adjetivo délicieuse, que en ambos casos aparece en el momento culminante del texto[28].

La ficción de entrar físicamente en el cuadro o en una serie de cuadros desempeña un papel mucho más importante en el Salon de 1767 que en los dos

anteriores. En primer lugar, podemos verla al final de una breve sección sobre las naturalezas muertas de Chardin, que Diderot considera una especie de milagro. Así, dice que las composiciones de Chardin:

appellent indistinctement l'ignorant et le connaisseur. C'est une vigueur de couleur incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance. Eloignez-vous, approchez-vous, même illusion, point de confusion, point de symmétrie non plus, point de papillotage; l'oeil est toujours recréé, parce qu'il y a calme et repos. On s'arrête devant un Chardin comme d'instinct, comme un voyageur fatigué de sa route va s'asseoir, sans presque s'en appercevoir, dans l'endroit qui lui offre un siĕge de verdure, du silence, des eaux, de l'ombre et du frais[29].

[Atraen indistintamente al ignorante y al entendido. Hay una increíble fuerza de color, una armonía general, un efecto excitante y auténtico, bellas masas, una magia de estilo impresionante, una gran atracción en el conjunto y la disposición. Alĕjese, acérquese, la misma ilusión, ninguna confusión, ninguna simetría tampoco, ningún mariposeo; la mirada siempre está recreada, porque hay calma y reposo. Uno se detiene ante un Chardin por instinto, como el viajero cansado del camino que va a sentarse, casi sin darse cuenta, en el lugar que le ofrece un asiento lleno de vegetación, silencio, agua, sombra y frescor].

Aunque Diderot no afirma que el espectador haya entrado físicamente en la naturaleza muerta de Chardin –propuesta que rozaría el absurdo– la metáfora con que concluyen sus observaciones sugiere una afinidad profunda entre su experiencia de las naturalezas muertas de Chardin y su forma de contemplar los paisajes con figuras de Loutherbourg y Le Prince. La utilización de esta metáfora en relación a Chardin hace pensar que las imágenes naturales que saturan los textos anteriores son algo más que un mero elemento descriptivo. Al menos, deberíamos entenderlas como metáforas, pues no sólo pretenden transcribir la escena y los objetos naturales representados por Loutherbourg y Le Prince sino, también, evocar el efecto característico de sus cuadros como conjuntos

imaginarios.

La célebre y larga sección dedicada a Joseph Vernet (1714- 1789), un pintor que la crítica francesa de 1750 y 1760 consideró unánimemente como el mejor paisajista y pintor de marinas de la época[30], desarrolla por entero la ficción de adentrarse físicamente en un grupo de cuadros. Este texto comienza inmediatamente después de la sección dedicada a Chardin. Es posible que la metáfora anterior incitara a Diderot a explotar esta ficción como un medio para articular su experiencia de los lienzos de Vernet. En cualquier caso, el texto sobre Vernet comienza en los siguientes términos: «J'avais écrit le nom de cet artiste au haut ma page, et j'allais vous entretenir de ses ouvrages, lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer et renommée par la beauté de ses sites» [He escrito el nombre de este artista al comienzo de la página, e iba a hablaros de sus obras cuando partí hacia una pequeña franja de tierra junto al mar, famosa por la belleza de sus lugares][31]. Diderot continúa narrando (durante casi treinta páginas de la edición moderna de los Salons) tres largos promenades que dice haber llevado a cabo por unos seis de estos lugares en compañía de un guía –un abbé y preceptor que le gustaba especialmente enseñar los encantos de la región a los viajeros que la visitaban por primera vez–. El relato de los promenades incluye descripciones detalladas de las vistas de cada lugar, evocaciones de sus sentimientos ante el paisaje según pasaba de un lugar a otro conducido por su cicerone particular, y transcripciones de las conversaciones entre él mismo y el abbé sobre diversos tópicos relacionados con la estética. El resultado es un texto extremadamente rico y complejo donde se entremezclan y alternan diversos elementos narrativos, líricos y descriptivos, donde los tiempos verbales fluctúan de una frase a otra (el tiempo dominante es el imperfecto, pero el texto modula continuamente al pasado y en una ocasión cambia al presente), y donde se subraya de continuo la naturaleza ficticia de Diderot como personaje y como crítico, autor del texto dedicado a Vernet. (No pretendo registrar las sutiles variaciones entre estas dos ficciones en las paginas que siguen, y no porque carezcan de importancia sino porque nos alejaríamos del tema principal. Las conversaciones con el abbé son interesantes en sí mismas para cualquier estudioso del pensamiento de Diderot). Durante el promenade en los dos primeros lugares, Diderot le expone al abbé su concepción de la necesidad causal de la naturaleza. En el cuarto lugar, expone una teoría según la cual la moralidad común y la moralidad artística son fundamentalmente opuestas. En general, en los textos sobre Vernet podemos apreciar con claridad la enorme influencia del Enquiry de Burke, tanto en las descripciones de montañas, cascadas y otros elementos «sublimes» del escenario natural, como en el

excursus teórico que cierra la sección –una auténtica paráfrasis de Burke–. Es evidente que, para entender un texto de este tipo en toda su complejidad, es necesario realizar una lectura muy atenta. Pero no nos dedicaremos a ello en las siguientes páginas, un proyecto que exigiría mucho más espacio del que disponemos y que, en cualquier caso, me alejaría de mi argumento principal. Simplemente, me contentaré con examinar la forma en que Diderot describe su propia reacción a algunas de las vistas que descubrió durante sus promenades, «les plus beaux sites du monde» [los sitios más bellos del mundo][32].

El primer paraje que visitó Diderot junto con el abbé y sus pupilos fue un paisaje de montaña con un torrente y unos pescadores (fig. 50)[33]. El abbé desafió a Diderot a nombrar un solo artista capaz de imaginar tanta belleza. Diderot le propone a Vernet y ambos se enfrascan en una calurosa discusión que se resume en un comentario: «Toutte cette conversation se fesait d'une manière fort interrompue. La beauté du site nous tenait alternativement suspendus d'admiration, je parlais sans trop m'entendre, j'etais écouté avec la même distraction» [Toda esta conversación se desarrolló de forma interrumpida. La belleza del lugar nos dejaba en blanco. Hablé sin escuchar del todo mis propias palabras, y escuchaba al otro con la misma distracción][34]. Unas páginas después, nos dice que una nube de polvo cegó momentáneamente al abbé, ocasión que Diderot aprovechó para exponer su caso. Así, le dice al guía: «Ce tourbillon qui ne vous semble qu'un chaos de molécules dispersées au hazard, eh bien, cher abbé, ce tourbillon est tout aussi parfaitement ordonné que le monde (...) et j'allais lui donner des preuves, qu'il n'était pas trop en état de goûter, lorsqu'à l'aspect d'un nouveau site [el segundo], non moins admirable que le premier, ma voix coupée, mes idées confondues, je restai stupéfait et muet» [Este torbellino que sólo parece un caos de moléculas dispersas, bien, mi querido abate, este torbellino está tan perfectamente organizado como el resto del mundo (...) y me dispuse a ofrecerle alguna prueba, aunque él no estaba en estado de poder apreciarla, cuando, ante la visión de otro nuevo paraje, no menos admirable que el primero, mi voz se quebró, mis pensamientos se confundieron y me quedé estupefacto y mudo][35]. Diderot continúa describiendo el segundo lugar, recapitulando sus movimientos por un terreno difícil (y, para poder seguir el ritmo de estos movimientos, la escritura cambia brevemente al tiempo presente), hasta que, al final, se nos dice que él y su compañero descansaron a la orilla de un lago rodeado de montañas y alimentado por torrentes. Muy cerca, una oscura caverna se abría en la roca, y diversas figuras aparecían diseminadas por la orilla, justo donde las habría colocado un pintor inteligente. Diderot describe su reacción:

50. Según Claude-Joseph Vernet, La Source abondante, Salón de 1767, grabado por Le Bas. París, Bibliothèque nationale.

J'étais immobile, mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet, mes bras tombaient à mes côtés, j'avais la bouche entr'ouverte. Mon conducteur respectait mon admiration et mon silence; il était aussi heureux, aussi vain que s'il eût été le propriétaire ou même la créateur de ces merveilles. Je ne vous dirai point quelle fut la durée de mon enchantement; l'immobilité des êtres, la solitude d'un lieu, son silence profond suspendent le temps, il n'y en a plus, rien ne le mesure, l'homme devient comme éternel[36].

[Estaba inmóvil, mis ojos vagaban sin fijarse en ningún objeto, los brazos me caían a ambos lados del cuerpo, tenía la boca abierta. El guía respetó mi admiración y silencio pues él estaba feliz, tan ufano como si fuera el propietario e incluso el creador de estas maravillas. No podría decirte cuánto duró mi encantamiento. La inmovilidad de los seres, la soledad del lugar, su profundo silencio, todo parecía suspendido en el tiempo. Ya no existía ni la medida ni el tiempo, y el hombre se había convertido en algo eterno].

Podríamos decir que Diderot se está retratando como si fuera el personje de un cuadro. Al describir el componente físico de su reacción, de su comportamiento, Diderot no sólo anima al lector a contemplar el paisaje a través de sus ojos –tarea realizada en los párrafos anteriores–, sino también a visualizar su presencia en la escena, cosa bien distinta.

Hay otros pasajes similares en la sección dedicada a Vernet. Por ejemplo, Diderot comienza a describir el cuarto paraje (fig. 51) diciendo:

51. Según Claude-Joseph Vernet, Les Occupations du rivage, Salón de 1767, grabado por Le Bas. París, Bibliothèque nationale.

J'en étais là de ma rêverie, nonchalamment étendu dans un fauteuil, laissant errer mon esprit à son gré, état délicieux où l'âme est honnête sans réflexion, l'esprit juste et délicat sans effort, où l'idée, le sentiment semble naître en nous de lui-même comme d'un sol heureux; mes yeux étaient attachés sur un paysage admirable, et je disais: L'abbé a raison, nos artistes n'y entendent rien, puisque le spectacle de leurs plus belles productions ne m'a jamais fait éprouver le délire que j'éprouve, le plaisir d'être à moi, le plaisir de me reconnaître aussi bon que je le suis, le plaisir de me voir et de me complaire, le plaisir plus doux encore de m'oublier: où suis-je dans ce moment? qu'est-ce qui m'environne? Je ne le sais, je l'ignore. Que me manque-t-il? Rien. Que désiré-je? Rien. S'il est un Dieu, c'est ainsi qu'il est, il jouit de lui-même[37].

[Estaba sumido en la ensoñación recostado incómodamente en mi sillón, dejando que mi mente vagara en libertad –un estado delicioso donde el alma puede ser honesta sin reflexionar y la mente, justa y delicada sin ningún esfuerzo, donde las ideas, los sentimientos, parecen nacer de nosostros mismos como de una tierra fértil–. Mis ojos estaban fijos en un paisaje admirable, y me dije: el abbé tiene razón, nuestros artistas no entienden nada, pues el espectáculo de sus creaciones más bellas nunca me ha hecho sentir el delirio que siento ahora, el placer de pertenecerme, de conocer mi propia bondad, de verme y gustarme, incluso, el placer aún más dulce de olvidarme de mí mismo. ¿Dónde estoy en estos momentos? ¿Qué es lo que me rodea? No sé, lo ignoro. ¿Qué me falta? Nada. ¿Qué deseo? Nada. Si hay un Dios, debe ser algo parecido, alguien que se complace en sí mismo].

En ese preciso momento, el sonido lejano de una mujer haciendo la colada rompió todo el encanto. Pero Diderot se ha dado cuenta de que la existencia humana puede ser tan dulce como la divina y, así, describe a su amigo Vernet, ausente, la escena que tanto le había extasiado, con la idea de que hiciera algún

boceto de algunos de sus elementos para un cuadro futuro[38].

Diderot concluye el texto dedicado al sexto paraje con una descripciôn detallada:

Si vous ne faites pas un effort pour vous bien représenter ce site, vous me prendrez pour un fou, lorsque je vous dirai que je poussai un cri d'admiration, et que je restai immobile et stupéfait (...) Ô Nature, que tu es grande! Ô Nature, que tu es imposante, majestueuse et belle! C'est tout ce que je disais au fond de mon âme, mais comment pourrais-je vous rendre la variété des sensations délicieuses dont ces mots répétés en cent manières diverses étaient accompagnés. On les aurait sans doute toutes lues sur mon visage, on les aurait distinguées aux accens de ma voix, tantôt faibles, tantôt véhémens, tantôt coupés, tantôt continus. Quelquefois me yeux et mes bras s'élevaient vers le ciel, quelquefois ils retombaient à mes côtés comme entraînés de lassitude. Je crois que je versai quelques larmes (...)

Qui sait le temps que je passai dans cet état d'enchantement? Je crois que j'y serais encore sans un bruit confus de voix qui m'appellaient: c'étaient celles de nos petits élèves et de leur instituteur[39].

[Si no haces un esfuerzo por representar con exactitud ese lugar, me tomarás por un loco, pues te diré que proferí un grito de admiración, me quedé inmôvil y estupefacto... ¡Oh, Naturaleza, qué grande eres! ¡Oh, Naturaleza, qué imponente, majestuosa y bella eres! Eso fue todo lo que me dije en lo más profundo de mi alma. Pero, ¿cômo podría convencerte de la variedad de sensaciones deliciosas, que se repetían de cien formas diferentes, y que acompañaron a estas palabras? Sin ninguna duda, las sensaciones podían leerse en mi rostro, se podían distinguir en el tono de mi voz, ahora débil, después vehemente, ahora quebrada, ahora fluida. A veces, mis ojos y mis brazos se alzaban al cielo, otras caían hacia el suelo como si me pesaran. Creo que se me escaparon unas lágrimas (...)

¿Quién sabe cuánto tiempo pasé en ese estado de encantamiento? Creo que si no me hubiera confundido el ruido de unas voces que me llamaban –las voces de nuestros jovenes estudiantes y de su tutor–, todavía estaría allí].

Sin lugar a dudas, este pasaje va mucho más lejos que los anteriores. Pero la experiencia fundamental que evoca –el hecho de estar encantado, sumergido en sensations délicieuses, indiferente ante el paso del tiempo– es esencialmente la misma en todos los textos.

Hacia el final de su promenade en el sexto paraje, Diderot deja caer que, en realidad, ha estado describiendo cuadros de Vernet y explica que ha adoptado la ficción de que se trataba de lugares reales, «pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions» [para romper el aburrimiento y la monotonía de las descripciones][40]. Los comentaristas modernos le han tomado la palabra y, en algún sentido, su explicación puede ser admisible. Pero sólo hasta cierto punto.

Nuestras sospechas quedan confirmadas con la crítica que hizo Diderot tiempo después, en el Salon de 1767, a un pintor cuyo debut público tuvo un enorme éxito: Hubert Robert (1733- 1808)[41]. En la sección dedicada a Robert, Diderot presenta de forma explícita la ficción de estar en el cuadro y, por primera vez, como una necesidad vital para todo un género o tipo de pintura. La especialidad de Robert era la representación de ruinas antiguas, un tipo de pintura que encajaba bien con la predilección de Diderot por los efectos «sublimes». No le faltó tiempo para reconocer la importancia de los dones del joven artista, pero pensaba que Robert todavía no había logrado captar en su plenitud la esencia imaginativa del género. Su maestría no sería total hasta que lo lograse. Así, aunque Diderot admiraba la Grande Galerie éclairée du fond [42], escribió (dirigiéndose a Robert):

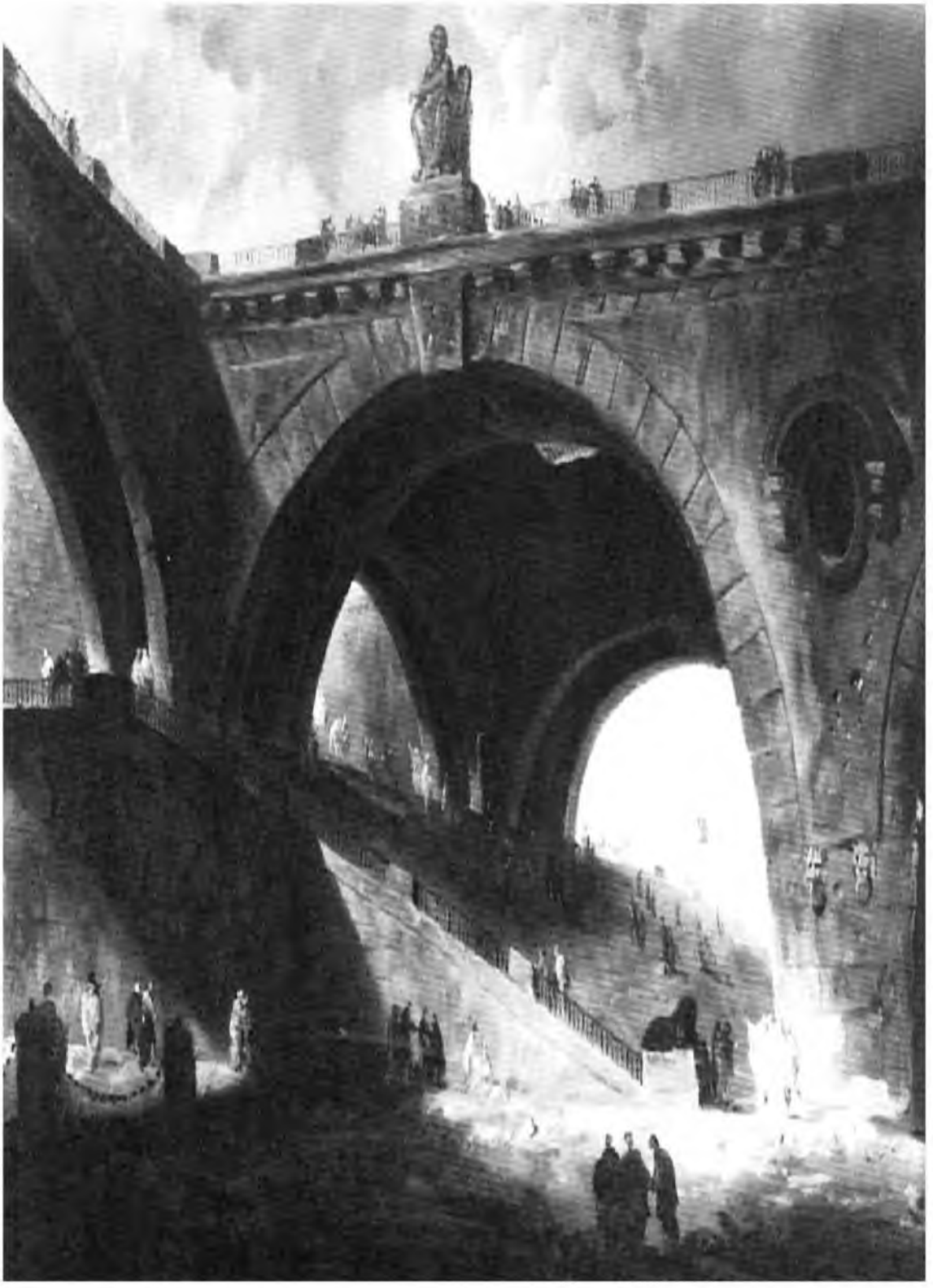
Vous êtes un habile homme, vous excellerez, vous excellez dans votre genre; mais étudiez Vernet, apprenez de lui à dessiner, à peindre, à rendre vos figures intéressantes; et puisque vous vous êtes voué à la peinture des ruines, sachez que ce genre a sa poétique; vous l'ignorez absolument, cherchez-la. Vous avez le faire, mais l'idéal vous manque. Ne sentez-vous qu'il y a trop de figures ici, qu'il en faut effacer les trois quarts? Il n'en faut réserver que celles qui ajouteront à la solitude et au silence. Un seul homme, qui aurait erré dans ces ténèbres, les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée, m'aurait affecté davantage; l'obscurité seule, la majesté de l'édifice, la grandeur de la fabrique, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace m'aurait fait frémir; je n'aurais jamais pu me défendre d'aller rêver sous cette voûte, de m'asseoir entre ces colonnes, d'entrer dans votre tableau. Mais il y a trop d'importuns; je

m'arrête, je regarde, j'admire et je passe[43].

[Es usted un hombre hábil, usted destacará, usted destaca en su género. Pero estudie a Vernet. Aprenda de él a dibujar, a pintar, a hacer figuras interesantes; y ya que se dedica a la pintura de ruinas, sepa que este género tiene su poesía. Usted lo ignora totalmente. Búsquela. Usted tiene el estilo, pero le falta el ideal. ¿No se da cuenta de que hay demasiadas figuras, que habría que borrar las tres cuartas partes? Sólo hay que conservar las que engrandecen la soledad y el silencio. Un solo hombre, vagando entre las tinieblas, con los brazos cruzados sobre el pecho y la cabeza inclinada, me hubiera impresionado más. La oscuridad sola, la majestuosidad del edificio, la grandeza de la fábrica, la amplitud, la tranquilidad, la resonancia sorda del espacio, me hubieran estremecido. No hubiera podido evitar ir a soñar bajo esa bóveda, sentarme entre estas columnas, entrar en su cuadro. Pero hay demasiados inoportunos. Me detengo. Miro. Admiro y paso de largo].

(Puesto que el cuadro que critica el texto se ha perdido, he reproducido otro anterior de Robert, Le Pont ancien [hacia 1760- 1761; fig. 52], que ilustra su tendencia a llenar el lienzo con multitud de figuras secundarias)[44]. Diderot dice de otro cuadro de Robert, Vue du port de Ripetta à Rome (fig. 53): «Ce morceau est très -beau, il est plein de grandeur et de majesté; on l'admire, mais on n'enst pas plus ému, il ne fait point rêver (...) La beauté de l'idéal frappe tous les hommes, la beauté du faire n'arrête que le connaisseur; si elle le fait rêver, c'est sur l'art et l'artiste, et non sur la chose, il reste toujours hors de la scène, il n'y entre jamais» [esta obra es muy buena, está llena de grandeza y majestuosidad, la admiramos, pero no nos conmueve, no nos hace soñar (...) La belleza del ideal sorprende a todos los hombres, la belleza de ejecución sólo asombra al experto. Si le hace soñar, es sobre el arte y el artista, no sobre las cosas, pues él siempre estará fuera de la escena, nunca llega a entrar en ella][45]. Diderot considera que sólo hay una obra de Robert, un boceto al óleo del interior de un templo[46], que consigue triunfar donde las demás han fracasado: «On s'oublie devant ce morceau», escribe, «c'est la plus forte magie de l'art. Ce n'est plus au Sallon ou dans un attelier qu'on est, c'est dans une église, sous une voûte; il règne là un calme, un silence qui touche, une fraîcheur délicieuse» [Frente a esta obra uno se olvida de sí mismo, posee esa magía tan intensa del verdadero arte. Ya no

estamos en el Salón o en el estudio, sino en una iglesia, bajo una bóveda. Hay una paz, un silencio, que se pueden tocar, reina un frescor delicioso][47]. En resumen, Diderot afirma que la poética o esencia imaginativa de las representaciones de ruinas exigía que el espectador se viera obligado a entrar en el cuadro y a meditar no sólo sobre las civilizaciones antiguas sino también sobre sus ruinas.



52. Hubert Robert, Le Pont ancien, hacia 1760-1761. New Haven, Yale University Art Gallery, legado de Mr. and Mrs. James W. Fosburgh.

53. Hubert Robert, Vue du port de Ripetta à Rome, Salón de 1767. París, Louvre.

De todos los textos que Diderot dedicó a Loutherbourg (1763), Le Prince (1765), Chardin (1767), Vernet (1767) y Robert (1767), podemos distinguir tres elementos. Primero, la ficción de Diderot de entrar físicamente en un cuadro o grupo de cuadros está íntimamente relacionada con su admiración por las obras que pueden describirse en esos términos. Por tanto, esta ficción no sólo debe entenderse como un recurso para animar al lector, sino como un componente esencial de la respuesta crítica de Diderot a unos cuadros determinados frente a otros. Segundo, todos los cuadros relacionados con los pasajes citados tienen que ver con los denominados géneros «menores»: escenas pastorales, paisajes con figuras, representaciones de ruinas y naturalezas muertas[48]. Esto sugiere, y la sección sobre Robert parece confirmarlo, que la presencia ficticia de Diderot en el cuadro juega un papel fundamental en sus Salones: Indica su convencimiento del éxito artísitico de determinadas obras de géneros «menores». Dicho de otro modo, para Diderot, el éxito artístico de estas obras dependía de su incitación al espectador para imaginarse dentro del cuadro – o, al menos, inducían a la crítica a adoptar esa ficción–. Pero Diderot no fue consciente de ello hasta 1767, probablemente hasta que escribió la sección dedicada a Robert[49]. Tercero, estos géneros «menores» poseen una afinidad básica con la representación de la naturaleza, y no con la de la acción y la pasión. (Los cuadros de ruinas presentan la destrucción acumulativa de la obra del hombre por acción de las fuerzas naturales, como si quisieran poseerlas[50]). Es posible que Diderot pensara que el objetivo esencial de los cuadros de este género fuera la inducción en el espectador de una condición psicológica determinada, equivalente en calidad e intensidad a esa experiencia profunda de la naturaleza que, en aras de la brevedad, podríamos caracterizar como éxtasis existencial o repos délicieux [51]. Esta pasividad mental y corporal, ese estado de receptividad total, se convierte en un medio para aprehender el carácter fundamentalmente benefactor del mundo natural. La consciencia de que el sujeto puede evitar el paso del tiempo y, en ocasiones, todo lo que le rodea, le hace experimentar una intensa sensación de dulzura, como si percibiera la autonomía de su propia existencia. Estos dos últimos elementos están íntimamente relacionados entre sí. De hecho, a veces parece que Diderot se ve obligado a adoptar la ficción de estar dentro de un cuadro, como si paseara por una escena real, precisamente porque el cuadro le

induce esta condición psico- física que acabo de mencionar. Pero, sería más exacto decir que ambas cosas están íntimamente unidas, que un cuadro que no pueda producir uno de estos elementos es imposible que pudiera inspirar el otro y viceversa.

Esta visión de la relación entre pintura y espectador que exponen los textos de Diderot dedicados a Vernet y Robert en su Salon de 1767 no parece compatible con la visión que hemos ofrecido en los capítulos anteriores, y que he presentado como un elemento clave de la pintura y crítica de arte en la Francia de 1750-1760. Sin embargo, un análisis más profundo revelará la existencia de una profunda relación entre ambas.

Primero, es necesario reconocer que las obras de los géneros «menores» que hemos analizado no podían proporcionar al pintor los medios necesarios para excluir radicalmente al espectador del cuadro. Estos géneros no representan acciones dramáticas, ni sentimientos apasionados, ni estados mentales extremos. Tampoco se prestan a la invención de estructuras y composiciones muy unificadas, del tipo que tanto admiraba Diderot en La Piété filiale de Greuze. En fin, aunque representaban figuras entregadas a actividades ensimismadas –por ejemplo, pastorcillos que escuchan la música de algún instrumento, un hombre entregado a la meditación entre ruinas antiguas– su papel era, principalmente, aumentar el efecto de soledad de los decorados naturales donde se encontraban. A la vista de estas limitaciones, si podemos denominarlas así, Diderot concluye que la poética de los géneros «menores» impone que la ficción de una entrada física del espectador en el cuadro pueda considerarse como algo absolutamente lógico y consistente con la visión de la relación pintura-espectador expuesta en los capítulos anteriores. Absolutamente lógica, en cuanto que armoniza perfectamente con el énfasis de estos géneros «menores» en la experiencia de la naturaleza. Consistente en cuanto que el espectador desaparece frente al cuadro igual que en el primer caso, que exigía la negación o neutralización de la presencia del espectador ante el cuadro. En ambos casos, es como si el espectador no hubiera existido nunca.

La presentación que he hecho de las ideas de Diderot es incompleta. Sugiero que en sus Salones y otros textos relacionados coexisten dos concepciones del arte de la pintura, cada una de las cuales tiene como objetivo final lo que he denominado la «desteatralización» de la relación entre pintura y espectador. La primera de ellas, la concepción dramática anima a establecer la ficción de la inexistencia de espectador en y a través de la representación convincente de

figuras completamente absortas en sus acciones, pasiones, actividades, sentimientos o estados mentales. (Como ya hemos visto, se necesitaron unas medidas cada vez más estrictas para persuadir al público contemporáneo de que una figura o grupo de figuras estaba realmente tan absorto). En la medida de lo posible, esta ficción debía producirse al introducir a las figuras en una estructura compositiva unificada, que concedía al conjunto del cuadro las carácterísticas de un sistema cerrado y autónomo. La segunda de ellas, o concepción pastoral, que podemos considerar como una variante particular o un caso especial de la concepcion dramática[52], exige la creación de la ficción opuesta, aunque fundamentalmente equivalente, de una presencia física del espectador dentro del cuadro. Lo que se pretende es la recreación, como por arte de magia, del efecto de la propia naturaleza. La diferencia objetiva más importante entre las obras que corresponden a ambas concepciones es una diferencia de género. Pero, también podemos ver que las distintas respuestas de Diderot a ambos tipos de pintura es diferente. Por ejemplo, la oposición entre las emociones pasionales y a menudo ambivalentes que incita la obra de un artista como Greuze, y los sentimientos más dulces, aparentemente coherentes y casi místicos que produce la obra de Loutherbourg, Le Prince, Vernet y Robert. (En este caso, la diferencia no es absoluta: en las seccioens dedicadas a Vernet y Robert del Salon de 1767, la «sublimidad» del entorno de Diderot produce reacciones tan pasionales como las que le suscita el arte de Greuze; del mismo modo, Diderot emplea repetidamente la palabra délicieux en el Salon de 1765 para caracterizar a la Jeune Fille qui pleure son oiseau mort, de Greuze). Según estas dos concepciones, la alienación del espectador respecto al objeto de su mirada ha sido superada, su condición como espectador se ha transformado y, por tanto, ha sido rescatado de ésta. El espectador se detiene ante el cuadro, queda ensimismado ante la obra, a veces durante horas, si es que damos crédito al testimonio contemporáneo.

* * *

Estas dos concepciones pictóricas –dramática y pastoral– se corresponden probablemente con dos de las tendencias principales de la pintura francesa de la segunda mitad de la década de 1750- 1760. Ya hemos visto que el arte de Greuze ejemplifica la primera de estas concepciones –un pintor de gran importancia para

este momento de la historia de la pintura, aunque algunos autores modernos hayan convertido la significación de su obra en meras trivialidades–. De forma similar, el análisis de una obra representativa de Vernet de la segunda mitad de los sesenta –el delicado Paysage ave personnages et chute d'eau (1768, fig. 54)– revelará la pertinencia de la concepción pastoral de Diderot, sobre todo tal y como la desarrolla en la sección del Salon de 1767 dedicada a Vernet. También nos ayudará a comprender los elementos más sobresalientes de su arte.

54. Claude-Joseph Vernet, Paysage avec personnages et chute d'eau, 1768. Baltimore, Walters Art Gallery.

En este cuadro, una cascada cae desde gran altura atravesando una franja de paisaje montañoso (o, para ser más exactos, un corte del terreno), se desliza violentamente por las rocas y se convierte en un torrente que fluye por una zona que el espectador no puede ver. Algunas figuras del cuadro observan su curso, que se dirige al mar a través de un abismo natural. En una obra como ésta podemos ver que Vernet estuvo influido por Salvator Rosa y Claude[53]: el primero, por el carácter salvaje y sublime del paisaje, y por el formato vertical que también utiliza Vernet; el segundo, por la calidad de la luz, por esa vista singularmente intensa que se abre sobre un puerto bañado con los rayos de un sol que se esconde o, quizá, que está saliendo, y también por el espíritu clásico que impregna el conjunto de la composición. Pero, ni en el arte de Rosa ni en el de Claude podemos encontrar un precedente real de la representación de Vernet de diversos puntos de vista que rivalizan entre sí para captar la atención del espectador y, en cierto sentido, también su presencia imaginaria. Nunca me he encontrado con tal proliferación de caminos, senderos, montes, un puente, barcos en el horizonte, etc.; ni con esos viajeros que, en la mayoría de las obras de Vernet, dan forma explícita a la ficción de una exploración física del interior del cuadro; ni esa multiplicidad de distancias relativas. En general, jamás había percibido esa inestabilidad de la escala y la distancia que, en el conjunto de la composición, desarrollan una lectura parcial e implícitamente temporal de la escena. En fin, nunca había visto –algo íntimamente ligado con lo anterior– tal fragmentación de la unidad compositiva de un cuadro, que hace que para el espectador sea virtualmente imposible captar de una sola mirada el conjunto de la escena. Esta fragmentación tiende a cuestionar –a disolver como si estuviera bajo sus pies– el carácter fijo e imaginario de la posición del espectador ante el lienzo. (En este sentido, Vernet difiere sobremanera de Claude, aunque ambos tengan un punto en común: la perspectiva de un puerto y un mar lejanos. La ausencia de este tipo de ilusión de totalidad única en el resto de la escena se siente de forma muy viva. Por mucho que lo intentáramos, no podríamos construir en un acto único de percepción las relaciones de escala y distancia entre el grupo principal de figuras, la masa central con el castillo y, sobre este último, el risco y la catarata). También resulta fascinante la figura de un pescador

que se introduce en el espacio del cuadro en la parte inferior derecha, mientras que otras figuras –una mujer y un niño sobre una mula, un hombre y un perro– parecen a punto de abandonar el cuadro en la parte inferior izquierda. Todo ello sugiere la idea de un circuito que comenzaría en la parte inferior derecha, recorrería toda la escena y concluiría con el abandono del cuadro por la parte inferior izquierda –aunque en el cuadro no se hayan fijado ni determinado de antemano los puntos de entrada y salida, o el itinerario que conviene seguir.

Mi insistencia en el carácter disyuntivo e implícitamente temporal de nuestra experiencia ante Paysage avec personnages et chute d'eau no pretende minimizar el valor del cuadro como unidad decorativa, donde el árbol enorme y espléndido situado a la izquierda del primer plano desempeña un papel fundamental. Más bien, me gustaría sugerir que, en este cuadro, como en todo el arte de Vernet, encontramos una tensión o contradicción entre una manera sutil, pero directa, de integración decorativa y un conjunto de relaciones entre múltiples centros de atención. Por un lado, la obra es susceptible de ser comprendida de una sola mirada; por otro, esta idea se opone a una serie de relaciones que sólo podemos aprehender temporalmente, debido a la separación y conexión entre los centros de atención dentro de un espacio imaginario. Algunas obras de juventud ya mostraban claramente esta tensión o contradicción. En la expléndida Vue du Golfe de Naples (1748; fig. 55)[54], la interacción entre diversos mástiles inclinados, velas, ramas, árboles, un ancla situada a la izquierda, etc., sirven para crear una percepción del cuadro como unidad decorativa y, gracias a la presencia de diversas contradicciones sutiles entre esos elementos, a segmentar y fragmentar simultáneamente nuestra experiencia imaginaria de la escena pintada –me refiero a la forma en que los elementos parecen curvarse o inclinarse uno contra otro–. Así, nos entretenemos en contemplar cada parte de la composición, estudiando minuciosamente, en la medida de lo posible, las trayectorias de los navíos. Prestamos gran atención, contemplamos con rigor y todo detalle a los personajes que pasean, conversan o se dedican y entregan a otras actividades, y que el pintor ha representado de forma exquisita. (Además, a la derecha del primer plano observamos a un abbé que guía a un turista adinerado al que le están robando el bolso en ese mismo momento). Igualmente, también podemos ver en el vuelo de las gaviotas sobre la bahía, el rastro que dejan los vientos en el cielo. Esta tensión ha desaparecido en la serie de representaciones monumentales de los puertos de Francia –encargada por Marigny en 1753 y realizada por Vernet entre 1754 y 1765, y una de las empresas pictóricas más importantes del período– debido, en gran medida, a un doble interés por la precisión topográfica y la unidad del punto de vista[55]. Esto puede verse con claridad en los lienzos

donde Vernet ha empleado el recurso de la perspectiva dramática, como Vue du port de Rochefort (Salon de 1763[56]; fig. 56), por ejemplo. También se nos invita a perdernos en un examen minucioso de los trabajadores del puerto y, concretamente, de aquellos personajes entregados a diversas actividades[57]. Sin embargo, en Paysage avec personnages et chute d'eau la precisión topográfica no es lo esencial, tampoco existe una unidad de punto de vista. Podríamos decir que los múltiples centros de atención se ordenan de forma simultánea, pero en un orden exclusivamente decorativo: no es más que una organización a nivel de superficie, una ordonnance. Esto quiere decir que, en cualquier secuencia que observemos de estos centros de atención, sólo podremos aprehenderlos de forma independiente.

55. Claude-Joseph Vernet, Vue du golf de Naples, 1748, París, Louvre.

56. Claude-Joseph Vernet, Vue du port de Rochefort, Salón de 1763. París, Museo de la Marina.

No obstante, estas observaciones distinguen con demasiada severidad entre el ámbito decorativo y el imaginario en el arte de Vernet. El extraordinario encanto de Paysage avec personnages et chute d'eau reside en gran medida, en que el cuadro es un tejido de evocaciones (como los colores que componen la armonía cromática del grupo principal de personajes –rojo, amarillo y aguamarina–, que se dispersa por el resto de la composición). Pero, en la medida en que estas evocaciones se integran en un esquema decorativo unitario y aprehensible de inmediato, el efecto acumulativo de su dispersión y la resistencia que oponen a cualquier intento de reducción hegemónica no produce ninguna ruptura ni disociación, sino algo que podríamos denominar aplazamiento –aplazamiento de la satisfacción que produce la percepción de la unidad–. Se trata de un aplazamiento y satisfacción análogos a los que evocaba Diderot en su Salon de 1767, en el relato de sus promenades ficticias de los cuadros de Vernet[58].

En cierto sentido, cuando Diderot formuló estas dos concepciones pictóricas en sus escritos, los avances de la pintura que las ilustran todavía no se habían producido. Concretamente, podemos afirmar que su concepción dramática encuentra su expresión más plena en el gran período de pintura histórica que comienza alrededor de 1770 y que, en un breve lapso de tiempo, alcanzó su punto más álgido con cuatro obras maestras de Jacques- Louis David (1748-1825): el Belisario (1781), los Horacios (1784), el Sócrates (1787) y el Brutus (1789). Ya hemos dicho que, desde el punto de vista tradicional, estas obras inauguran la historia del arte moderno, sobre todo los Horacios. Este cuadro fue considerado por sus contemporáneos, desde el mismo momento en que se expuso en el Salón de 1785, como paradigma de la pintura más ambiciosa del momento. Me atrevería describir gran parte de la evolución posterior de la pintura francesa como las vicisitudes de este paradigma, incluyendo la presencia de ciertos conflictos y contradicciones que, en retrospectiva, parecen estar implícitos en esta pintura desde sus inicios. Respecto a David y las obras mencionadas, no voy a analizar la evolución de su arte y la importancia de éstas en el desarrollo pictórico posterior. Tan sólo me dedicaré al Belisario, que analizaremos al final de este capítulo. Por ahora, baste señalar que la

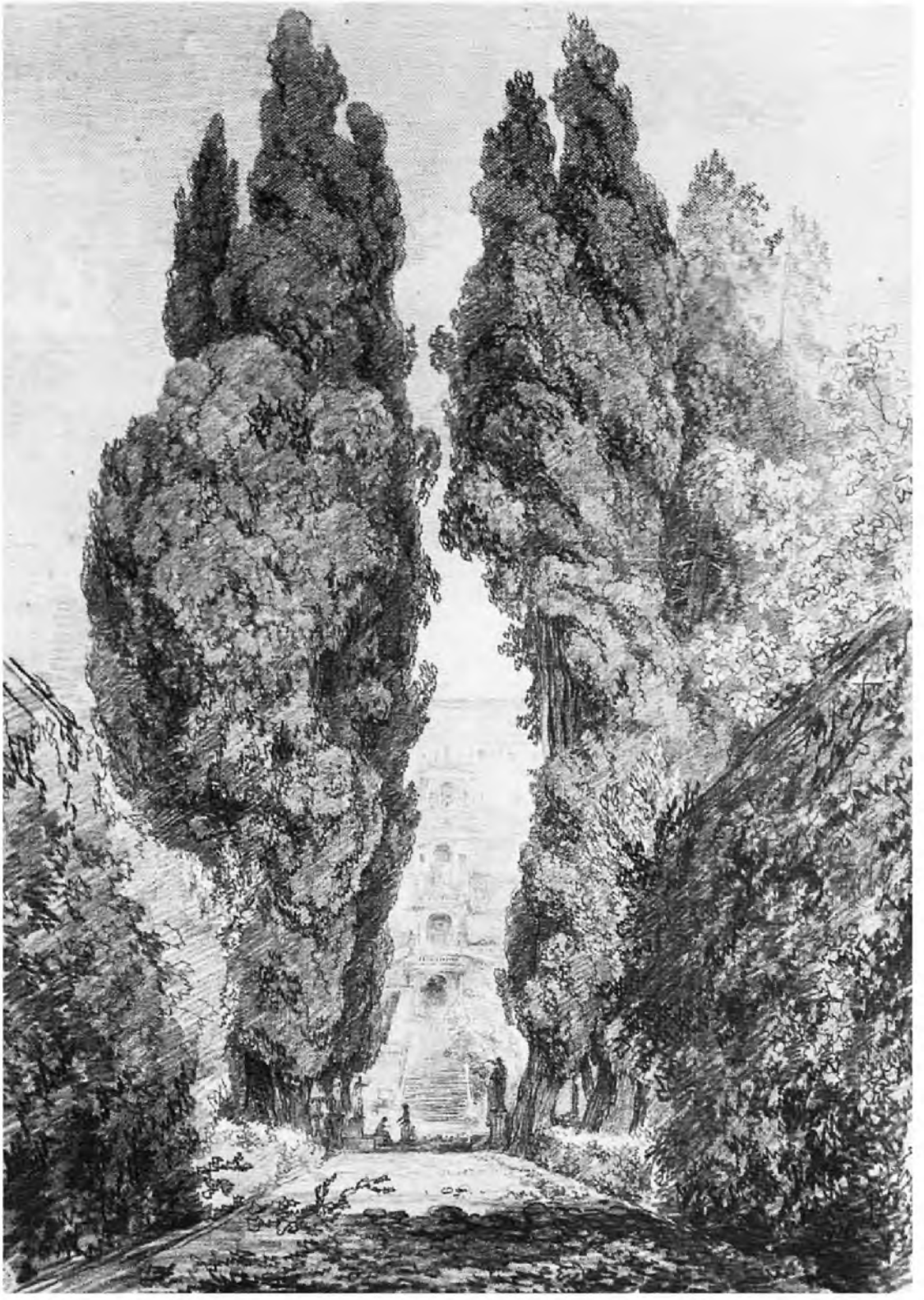
preocupación de David en su madurez fue la búsqueda de cierta ingenuidad y un rechazo casi apasionado de lo teatral, en el sentido diderotiano de ambos términos. Los problemas dramáticos que supone la relación entre pintura y espectador desempeñaron un papel primordial en su arte, desde el Belisario hasta el último de sus cuadros de historia, Leónidas en las Termópilas (comenzado en 1800 y acabado en 1814), e incluso después[59]. En este sentido, conviene que investiguemos una posible influencia de Diderot sobre David. Esta posibilidad apenas ha recibido una consideración seria por parte de los eruditos modernos, por la simple razón de que los Salones y Essais sur la peinture fueron publicados por primera vez en Francia en la segunda mitad de la década de 1790, demasiado tarde como para haber influido en la concepción que tenía David de su propio arte. Pero, esta línea de razonamiento olvida unos cuantos hechos fundamentales. En primer lugar, los Entretiens sur le Fils naturel y el Discours sur la poésie dramatique sí eran accesibles y, como ya hemos visto, revelan los rudimentos de la concepción dramática del arte de Diderot. Además, parece que hacia 1770 e incluso antes, circulaban en Francia uno o más Salones de Diderot, aunque de forma limitada[60]. A finales de la década de 1760, el pintor y el philosophe estaban unidos por su amistad común con el dramaturgo Michel-Jean Sedaine, a pesar de una diferencia de edad de treinta y cinco años. David estaba en mejor posición que cualquier otro pintor de su generación para conocer las ideas de Diderot[61].

En cuanto a la concepción pastoral de Diderot, quizá sea un pintor de la generación anterior a David, Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), el que mejor la ilustre[62]. Aunque es natural que consideremos a Fragonard como un maestro de finales del Rococó, que adopta el espíritu de su maestro (Boucher) pero no sus formas, en realidad, Fragonard combina los motivos y actitudes rococós con todo un repertorio de temas y efectos ensimismados. Entre ellos, representó bastante a menudo los estados de abstracción y sueño profundo. Este repertorio puede contemplarse con claridad en sus dibujos –véase, por ejemplo, un dibujo tan encantador como La Lecture (fig. 57)[63]– y también en toda su obra pictórica –varios cuadros que representan a hombres y mujeres leyendo un libro o una carta–[64], sobre todo, el tratamiento de los temas amorosos. El pincel rápido, cuidadoso y fugaz de Fragonard los tranforma en imágenes de ensimismamiento, abstracción y éxtasis, y no sólo en meras imágenes, sino en fragmentos muy seductores de esos estados[65]. Otro grupo de cuadros ensimismados está compuesto por la serie denominada Portraits de fantaisie, representaciones de figuras que parecen inspiradas o absortas en una idea, y una de las cuales se considera un retrato de Diderot (ca. 1769; fig. 58)[66]. (En el siglo XVIII no hay

ninguna referencia a este supuesto retrato de Diderot, pero la obra en cuestión coincide con la visión que el filósofo ofrecía en su Salon de 1767, de cómo desearía ser retratado, y que citábamos en este mismo capítulo). Otros dos cuadros representan a dos figuras durmiendo y sus respectivos sueños[67]. Podemos decir que el arte de Fragonard está impregnado de una atmósfera onírica casi palpable – en parte, debido a una luminosidad y levedad inigualables–. Los Goncourt la compararon con los efectos ilusionistas de la ópera de la época[68], que también podemos relacionar con la experiencia de la naturaleza. De hecho, las primeras obras realmente originales de Fragonard son los dibujos a sanguina de los jardines de la Villa d'Este, en Tívoli (ca. 1760)[69] que evocan ese estado que he denominado repos délicieux con una intensidad superior a la que pudiéramos encontrar en la obra de sus contemporáneos franceses o predecesores más inmediatos. (Es sorprendente que uno de los motivos favoritos de estos dibujos, como podemos ver en la célebre sanguina de Besançon Les Grands Cyprĕs de la villa d'Este [fig. 59][70], sea un largo allée bordeado de unos cipreses increíblemente altos, representados en perspectiva con el fin de crear una fisura o una especie de túnel donde el espectador se siente atraído ineluctablemente por la intensidad de la luz solar). Más aún, existe una afinidad notable entre estos dibujos, realizados en los inicios de su carrera, y los dos expléndidos paisajes con figuras, La Balançoire y Colin-maillard (ca. 1775; fig. 60)[71] –paisajes con múltiples centros de atención y unos contrastes de luz y sombra intensos pero ambiguos; paisajes donde la vegetación, las montañas y las nubes constituyen una especie de metáfora vertiginosa–. Pero, la magnífica serie de paneles decorativos conocida como el Progreso del amor (1771-1773) –que encargó y rechazó posteriormente Mme. du Barry– resume mejor que cualquier otra obra de Fragonard la transmutación que sufrió el Rococó en sus manos. En esta serie de cuatro composiciones –de la cual sólo reproducimos L'Amour-amitié (fig. 61), el tercero de la serie–[72], el escenario extravagante, lujurioso y febril donde nace y se desarrolla la pasión amorosa anticipa el humor de intoxicación sexual que impregna los gestos (difícilmente podríamos hablar de acciones) de los amantes. El hecho de que el espectador deba permanecer rodeado de las cuatro escenas le anima literalmente a entrar y participar del delirio. (Un indicio evidente de esta introducción del espectador en el cuadro es la aparición en L'Amour couronée de un artista realizando un retrato de los amantes). En fin, el carácter inacabado y abocetado de toda la obra de Fragonard incita al espectador a una participación similar, le confiere el placer de completar de forma ficticia los cuadros y dibujos en cuestión[73].

57. Jean-Honoré Fragonard, La Lecture, hacia 1780. París, Louvre.

58. Jean-Honoré Fragonard, Denis Diderot, Salón de 1769. París, Louvre.



59. Jean-Honorĕ Fragonard, Les Grands Cyprĕs de la villa d'Este, Salón de 1765. Besançon, Museo de Bellas Artes.

60. Jean-Honoré Fragonard, Colin-maillard, hacia 1775. Washington, D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

61. Jean-Honoré Fragonard, 'Amour-amitié, 1771-1773. Nueva York, Frick Collection.

Hay un cuadro más de Fragonard que merece una atención especial, tanto por su propio valor cuanto porque revela esa distinción que he señalado entre la concepción dramática y pastoral de Diderot. En el Salon de 1765, el primero y casi el último en el que expuso, Fragonard presentó un gran cuadro histórico, el único en toda su obra, Le Grand-Prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé (fig. 62)[74]. Aunque a Diderot no le satisfacían algunos aspectos de la ejecución, quedó muy impresionado por esta obra, y le dedicó algunos de los textos más ingeniosos de todos sus escritos críticos[75]. Diderot comienza dirigiéndose a Grimm, y le dice que se siente incapaz de analizar el cuadro de Fragonard, pues no había podido verlo en el Salón. Así, narra uno de sus últimos sueños, efecto de una lectura de Platón. En el sueño, él estaba sentado en compañía de otros hombres en una oscura caverna, atado de pies y manos y obligado a mirar al fondo, donde colgaba un lienzo inmenso. Detrás de este público cautivo, explica Diderot, una especie de linterna mágica proyectaba unas pequeñas figuras coloreadas y transparentes. Esto producía una ilusión muy convincente de realidad (las voces y palabras de los ayudantes situados tras el lienzo, que imitaban a las de las imagenes proyectadas, hacían que esta ilusión fuera casi total). De este modo, Diderot describe y crea a su manera una serie de «tableaux» memorables. El tema, inspirado en la Grecia antigua, es el sacrificio inminente de una joven que, por haber rechazado el amor de un sacerdote de Baco, había atraído la ira sobre su pueblo. La serie culmina en una escena de terror, en el momento en que el sacerdote, consumido por su pasión hacia la joven, que se ha desmayado, clava el cuchilllo sacrificial en su propio pecho[76].

62. Jean-Honoré Fragonard, Le Grand Prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé, Salón de 1765. París, Louvre.

La estructura del texto es la de un diálogo ficticio con Grimm que, por dos veces, subraya la similitud del escenario y los dramatis personae descritos por Diderot con los representados en Corésus et Callirhoé. Grimm exclama en el momento culminante:

Voilà le tableau de Fragonard, le voilà avec tout son effet (...) C'est le même temple, la même ordonnance, les mêmes personnages, la même action, les mêmes caractères, le même intérêt général, les mêmes qualités, les mêmes défauts. Dans la caverne, vous n'avez vu que les simulacres des êtres, et Fragonard, sur sa toile, ne vous en auroit montré non plus que les simulacres. C'est un beau rêve que vous avez fait; c'est un beau rêve qu'il a peint. Quand on perd son tableau de vue pour un moment, on craint toujours que sa toile ne se replie comme la vôtre, et que ces fantômes intéressans et sublimes ne se soient évanouis comme ceux de la nuit[77].

[He aquí el cuadro de Fragonard (...) Es el mismo templo, la misma ordenación, los mismos personajes, la misma acción, los mismos caracteres, el mismo interés general, las mismas cualidades, los mismos defectos. En la caverna usted no vio sino los simulacros de los seres, y Fragonard en su lienzo tampoco le habría mostrado más que los simulacros. Usted ha tenido un bello sueño y él ha pintado un bello sueño. Cuando por un momento se pierde de vista su cuadro, siempre se teme que su lienzo se repliegue como el suyo y que los interesantes y sublimes fantasmas se hayan desvanecido como los de la noche...»)

Estas afirmaciones y otras parecidas no dejan ninguna duda de lo que quería Diderot: que viéramos en su sueño fantasmagórico y onírico –incluso cinematográfico–[78] de Corésus et Callirhoé, una imagen que se correspondía con

los elementos más importantes del cuadro, con su atmósfera y, particularmente, con la disolución parcial de toda forma sólida debido a un claroscuro coloreado. Este último efecto, producto de los vapores de un quemador de incienso perteneciente al grupo principal de figuras, envuelve como una nube toda la escena. (El verdadero Grimm objeta en un postcriptum editorial que todas las figuras tienen, «plutôt un air de fantômes et de spectres que de personnages réels» [un aire de fantasmas y espectros más que de personajes reales]. Concluye diciendo que prefiere el sueño-narración de Diderot al de Fragonard[79]). Pero, la narración de Diderot nos revela algo más. Su forma de insistir en el sueño y en la idea de que se encuentra en una situación real, sentado y atado en una caverna, hace que el Corésus et Callirhoé tenga que ver con su concepción pastoral de la pintura. Una buena parte de la obra de Fragonard ilustra, como ya hemos dicho, esta concepción. Al mismo tiempo, la narración de Diderot reconoce el carácter dramático[80] tan intenso del cuadro, provocado por la naturaleza profundamente emocional que exige su contemplación. Sin duda, es significativo que su pretendido sueño plantee la entrada física, no tanto en la escena de la acción, cuanto en una situación donde ésta sólo es una parte más, y de carácter ilusorio. (La naturaleza ilusoria o inmaterial de las imágenes proyectadas y, sobre todo, las constantes físicas impuestas al público de la caverna revelan su exclusión radical de la escena, i.e., del cuadro). En resumen, el tratamiento que hace Diderot de Corésus et Callirhoé combina elementos fundamentales de su concepción dramática y de la pastoral. De ahí que, desde su punto de vista, la obra revela ambas concepciones, por muy sorprendente y contradictorio que pueda parecer[81].

Debemos tener en cuenta que, en 1765, Diderot todavía no había articulado plenamente su concepción pastoral de la pintura. Las dos concepciones que hemos presentado en estas páginas no son más que una abstracción a partir de los escritos de Diderot, donde están presentes de una u otra forma. Aparecen de forma dispersa más que concentrada, espontánea más que sistemática, y constituyen el resultado de actos de juicio e interpretación más que el objeto de cánones y leyes prefijadas. Sin embargo, esta forma de exposición no compromete en absoluto nuestro análisis, ya que la crítica de Diderot, como muchas otras, nos invita a comprender de otro modo el arte de su época. En un momento importante de su carrera, el joven Fragonard consagró todas sus energías al género pictórico que consideraba superior a los demás, la pintura de historia. Sin embargo, tampoco podía negar su predilección por un tipo diferente de pintura. El resultado fue una fusión de opuestos, realizada con una inspiración de gran intensidad, tan fascinante como imposible de repetir.

* * *

Al final de este capítulo me gustaría examinar diversas versiones de un tema que fue enormemente popular en las últimas cuatro décadas del siglo XVIII, el de Belisario ciego recibiendo limosna. Comenzaré analizando un texto de Diderot, breve pero muy interesante, donde revela la importancia paradigmática de este tema en el siglo XVII. El texto analiza un grabado de un cuadro que, por aquel entonces, se atribuía de forma unánime a Van Dyck y que hoy se atribuye al pintor genovés Luciano Borzone (fig. 63)[82]. (Para evitar problemas con el texto de Diderot, en las páginas siguientes me referiré a esta obra como si fuera de Van Dyck). A continuación, trataré de demostrar la importancia de los argumentos de Diderot en las versiones posteriores del tema de Belisario, ya sean literarias –como los escritos de Marmontel– o artísticas –los cuadros de Vincent y David–. No pretendo demostrar la influencia de la obra de Borzone, sino que deseo sobrepasar la propia idea de influencia. Lo que deseo es comprender la naturaleza de la fascinación que ejerció la composcición de Van Dyck sobre Diderot y sus contemporáneos y, segundo, llamar la atención sobre determinados aspectos, hasta ahora ignorados, de las últimas obras que he mencionado (concretamente, el lienzo monumental de David). En fin, nuestra investigación recapitulará algunos de los problemas fundamentales analizados en el presente libro y, con ello, podremos llegar a alguna conclusión. Más importante aún, nos permitirá examinar y comparar en dos períodos relativamente alejados en la historia lo que podríamos denominar, la problemática diderotiana entre pintura y espectador. Esta problemática encuentra su expresión en las sucesivas transformaciones de un tema y una composición que, como veremos, estaban íntimamente ligados.

63. Según Luciano Borzone, Bélisaire recevant l'aumône, hacia 1620, grabado por Bosse. París, Bibliothéque nationale.

Antes de citar el texto de Diderot, desearía mencionar brevemente la leyenda de Belisario. En resumen, Belisario fue un eminente general del Imperio Romano tardío[83]; un hombre que, en el curso de su ilustre carrera, consiguió importantes triunfos sobre los vándalos, godos, búlgaros y otros enemigos dignos de mención. Por lo que sabemos, el emperador Justiniano nunca dudó de su lealtad, a pesar de que tuviera sus sospechas. Por ello, fue expulsado de su casa al final de sus días, privado de su fortuna y encarcelado durante un tiempo en su propio palacio. Parcialmente rehabilitado en el 563, murió por causas naturales dos años después. Lo que sabemos de su vida se debe principalmente a las Guerras o Historias de Procopio de Cesarea, contemporáneo de Belisario, que no menciona su ceguera ni que estuviera sumido en la mendicidad. Estos rasgos aparecen en el retrato que se realiza de Belisario en el siglo XII, si no antes. En los siglos XV, XVI y XVII, la leyenda del viejo Belisario, ciego y mendigo, ya es un tema de la literatura europea. En 1767 aparece el Bélisaire de Marmontel (que suele considerarse como una roman, aunque en realidad es un conte moral, y que consiste en una serie de diálogos extremadamente larga y pesada sobre la habilidad política), que condiciona la difusión de esta leyenda en la época moderna. Aunque Marmontel hizo uso de Procopio, también utilizó la ficción de la ceguera y pobreza de Belisario para dramatizar el valor, la tenacidad y magnanimidad del héroe. La popularidad de la novela de Marmontel, a pesar de su condena por parte de la Sorbonne[84], pero también gracias a ella, permite un nuevo interés por el tema en los pintores franceses de las tres últimas décadas del siglo. En este sentido, debe señalarse que los críticos y artistas de la época conocían otras obras que representaban el tema de Belisario, además de la de Van Dyck. Concretamente, admiraban el tratamiento tan distinto que Salvator Rosa dio a este tema[85]. Pero, la composición de Van Dyck es la que más reputación tuvo en la Francia del momento, y uno de los objetivos del presente estudio es demostrar por qué.

El texto de Diderot que analiza la composición de Van Dyck es un fragmento de una carta dirigida a Sophie Volland, particularmente viva y brillante, fechada el 18 de julio de 1762. Entre otras cosas, contiene un resumen de una discusión que

Diderot había tenido recientemente con dos amigos, Suard y Mme. d'Houdetot:

Autre querelle avec Suart [Suard] et Made d'Houdetot sur une estampe de Vandick qui représente Bélisaire aveugle, assis contre un arbre, au bord d'un grand chemin, son casque à ses pieds, dans lequel quelques femmes charitables jettent un liard, et debout devant lui, de l'autre côté, un grand soldat appuyé sur son épée et qui le regarde. On voit que ce soldat a servi sous lui, et qu'il dit: «Eh bien, le voilà donc cet homme qui nous commandoit. O sort! O mortels! etc.».

Il est certain que c'est la figure de ce soldat qui attache, et qu'elle semble faire oublier toutes les autres. Suart et la comtesse disoient que c'étoit un défaut. Moi, je prétendois que c'étoit là précisément ce qui rendoit la peinture morale, et que ce soldat faisoit mon rôle. Vandick a rendu la chose même, et on lui en fait un reproche. Il y eut bien des choses délicates et subtiles dites pour et contre. Si quand on fait un tableau, on suppose des spectateurs, tout est perdu. Le peintre sort de sa toile, comme l'acteur qui parle au parterre sort de la scène. En supposant qu'il n'y a personne au monde que les personnages du tableau, celui de Vandick est sublime. Or, c'est une supposition qu'il faut toujours faire. Si l'on étoit à côté du soldat, on auroit sa physionomie, et on ne la remarqueroit pas en lui. Le Bélisaire ne fait-il pas l'effet qu'il doit faire? Qu'importe qu'on le perde de vue![86].

[Otra discusión con Suard y Mme. d'Houdetot sobre un grabado de Van Dyck que representa a Belisario ciego, sentado contra un árbol, al borde de un camino, con el casco a sus pies donde dos mujeres caritativas dejan caer una moneda; frente a él, al otro lado, un soldado alto que se apoya sobre su espada mientras le observa. Comprendemos que el soldado ha servido bajo sus órdenes, y que está pensando: "... Bien, he aquí el hombre que fue nuestro comandante. ¡Oh, destino! ¡Oh, mortales!...".

Es cierto que la figura del soldado es la que más interesa, la que parece conseguir que nos olvidemos de las otras. Suard y la condesa dijeron que esto era un defecto. Pero, yo exclamé que esto era precisamente lo que convertía a la pintura en un cuadro moral, pues el soldado representaba mi propio papel. Van Dyck ha querido representar esto mismo y se le reprocha precisamente el haberlo

conseguido. Ahora bien, se dijeron muchas cosas sutiles y delicadas por ambas partes. Si, cuando se pinta un cuadro, se supone al espectador, todo está perdido. El pintor sale del lienzo, del mismo modo que un actor que se dirige al público tiene que bajar del escenario. Al suponer que no hay nadie más en el mundo excepto los personajes del cuadro, la obra de Van Dyck es sublime. Ahora, esta es una suposición que siempre deberíamos hacernos. Si estuviéramos junto al soldado y tuviéramos su misma fisonomía, no nos fijaríamos en él. ¿Es que la figura de Belisario no consigue lograr el efecto que debería producir? ¿Qué importa si le perdemos de vista?]

Debemos señalar que la descripción que hace Diderot del grabado es inexacta en varios aspectos. Belisario no aparece sentado contra un árbol, sino en una silla, la mujer que le da limosna no deja caer la moneda en el casco, sino en su mano y el soldado frente a Belisario no está apoyado en su espada. Es evidente que Diderot no recordaba el grabado y que, por tanto, se vio obligado a confiar en su memoria al escribir a Sophie. Pero, ninguno de sus errores en los detalles de la descripción invalidan su afirmaciones. Esta descripción es tan incisiva en tanto análisis de una obra de arte como cualquier otra de sus tres primeros Salones, y como declaración de teórica inaugura una nueva etapa de su pensamiento. Este texto muestra que Diderot ya estaba formulando su concepción dramática de la pintura en 1762, que desarrollará en sus excelentes Salones de 1765 y 1767 y expondrá en su Essais sur la peinture y otros escritos teóricos de la segunda mitad de 1760-1770. Además, este texto realiza una analogía entre el arte del actor y el del pintor en unos términos que exhiben la relación entre la concepción dramática de la pintura de Diderot y los elementos que la anuncian en los Entretiens sur le Fils naturel y Discours de la poésie dramatique. Pero, no podemos negar que el fragmento es algo oscuro, que las relaciones semánticas no siempre resultan evidentes, y que ciertos saltos y elisiones necesitan alguna comprobación. Pero, si encajamos las afirmaciones de Diderot en el contexto de ideas y problemas que hemos esbozado, el significado del texto aparece con toda claridad.

En primer lugar, creo que podemos decir que, si Diderot apreciaba tanto la figura del soldado, se debe a que el artista lo ha representado de forma inmejorable, ensimismado: observando a Belisario y meditando sobre su condición. Admito que la idea de ensimismamiento no aparece en el texto, pero sí está implícita en la observación de que el cuadro posee un carácter moral y que la figura del

soldado es la que se lo confiere. A ojos de Diderot, la convicción del espectador de la plena concentración interior del soldado mirando a Belisario es la que establece la verdadera identidad del héroe y garantiza, efectivamente, el significado moral del conjunto de la composición. La idea de ensimismamiento también está implícita en la afirmación de Diderot de que el efecto de Belisario –sobre el soldado, se sobreentiende– es exactamente el que debería ser. Pero, la evidencia de todo esto la encontramos en el Salon de 1767, donde Diderot critica sin compasión un cuadro de Nicolas-René Jollain que representa a Belisario pidiendo limosna (el cuadro se ha perdido)[87]. De las figuras de esta obra, a Diderot le desagraba especialmente un soldado que, al reconocer a Belisario, abría los brazos en un gesto de sorpresa. Desde su punto de vista, no había comparación posible entre «l'etonnement de ce soldat et [le] morne silence du soldat de Van Dyck, qui, la tête penchée, les mains posées sur le pommeau de son épée, regarde et pense» [el asombro de este soldado y el tenebroso silencio del de Van Dyck que, con la cabeza baja y las manos sobre la empuñadura de su espada, observa y piensa][88]. Sin duda, los elementos del soldado de Van Dyck que señala Diderot pueden ser considerados como ensimismados.

Más aún, la defensa que hace Diderot del grabado se refiere directamente a la problemática entre pintura y espectador que he caracterizado como elemento fundamental de su visión de la pintura. Concretamente, Diderot atribuye la sublimidad de la composición de Van Dyck a su éxito en establecer lo que antes denominé la ficción suprema de la inexistencia de espectador. En su propias palabras, «si quand on fait un tableau, on supposse des spectateurs, tout est perdu. Le peintre sort de sa toile, comme l'acteur qui parle au parterre sort de la scène. En supposant qu'il n'y a personne au monde que les personnages du tableau, celui de Vandick est sublime» [si al pintar un cuadro suponen espectadores, todo está perdido. El pintor sale de su tela a la manera en que el actor que habla al patio de butacas sale de la escena suponiendo que no hay nadie más que los personajes del cuadro, entonces este de Van Dyck es sublime]. Sugiero que, desde el punto de vista de Diderot, se había conseguido este efecto en y a través de una representación convincente del ensimismamiento, sobre todo en la figura del soldado, que no sólo determinaba el significado moral y tenor expresivo, sino, también, y lo que es más importante, el estatus ontológico del conjunto del cuadro. La ceguera de Belisario, que le concede la inconsciencia de ser observado, prepara el terreno para el ensimismamiento del soldado, y también podemos considerarla como una forma ejemplar de olvido por derecho propio. El texto continúa diciendo: «Or, c'est une supposition qu'il faut toujours faire» [Ahora bien, esta es una suposición que ha de hacerse siempre]. Esta afirmación

indica que, en 1762, ya consideraba Diderot que la problemática entre pintura y espectador tenía un carácter general que debía aplicarse a todos los cuadros sin excepción y que, en su opinión, la composición de Van Dyck era todo un ejemplo para la pintura contemporánea. (Ejemplar, pero no única en su ejemplaridad. No es difícil imaginar que Diderot también elogió en los mismos términos otras obras del siglo XVII manifiestamente ensimismadas, comenzando por Le Testament d'Eudamidas, de Poussin).

También debemos considerar otro aspecto de la defensa que hace Diderot de la composición de Van Dyck, quizá el más interesante de todos. La figura del soldado llama la atención del espectador hasta el extremo de hacerle olvidar o ignorar las otras figuras del grabado, incluyendo la de Belisario. Suard y Mme. d'Houdetot estaban de acuerdo en que esto podía considerarse como un error, presumiblemente según la doctrina clásica. Si Belisario era el protagonista de la composición, debería ser el centro de atención del espectador. El propio Diderot también razona de forma similar en los Salones [89], pero no en este caso. Ahora afirma, por el contrario, que el predominio de la figura del soldado hace que el cuadro sea moral (idea que ya hemos analizado), y continúa diciendo que, «le soldat faisoit mon rôle» (lo cual es mucho más interesante e importante). Con ello, parece que se refiere a que la figura del soldado funciona como una especie de espectador suplente que, en efecto, media entre el espectador real y el conjunto del cuadro, el tableau. Esto también debe entenderse en el contexto de la problemática entre pintura y espectador que hemos debatido. Por un lado, el espectador real, en este caso Diderot, se ve empujado a considerarse como la figura del soldado y, por tanto, se le garantiza una forma de acceso especialmente íntima al mundo de la pintura. (Con esto no pretende decir que Diderot se veía a sí mismo dentro del cuadro, como podría ser el caso de aquellas obras que se adecúan a su concepción pastoral de la pintura, sino que había descubierto a alguien idéntico a él en su capacidad de espectador que ya estaba allí). Por otro lado, esta forma de acceso suponía la propia ceguera o, al menos, cierto grado de oblicuidad o inadvertencia que eliminaba efectivamente al espectador real frente a la figura principal –Belisario–, y al mismo tiempo aseguraba su inconsciencia ejemplar de ser objeto de observación. De hecho, en virtud de la misma sinécdoque, podríamos decir que la eliminación o desplazamiento del espectador frente a la figura principal del cuadro buscaba, en gran medida, la neutralización de su presencia ante éste. Estos dos aspectos de la relación pueden verse en las exclamaciones con que acaba la carta dirigida a Sophie: «Si l'on étoit à côté du soldat» –una frase que no designa un lugar dentro del cuadro, sino una posición fuera de éste que copia exactamente la de la

figura del soldado– «on auroit sa physionomie, et on ne la remarqueroit pas en lui. Le Bélisaire ne fait-il pas l'effet qu'il doit faire? Qu'importe qu'on le perde de vue!».

Este texto, considerado en toda su complejidad, afirma de forma inequívoca que la admiración de Diderot por la composición de Van Dyck se basaba finalmente en consideraciones ontológicas, más que morales o sentimentales. Con esto no pretendo negar que el propio tema y el grabado también le gustaran por razones morales y sentimentales. Como hemos visto, Diderot sostiene que la figura del soldado es la que hace que el cuadro resulte moral, es decir –según mi interpretación– que el significado moral del cuadro depende de la representación persuasiva del ensimismamiento. Igualmente, el estatus del Belisario ciego como exemplum virtutis, único y sorprendente, estaba inextrincablemente unido al estatus del héroe como objeto especial, casi sacro, de la mirada. Finalmente, me gustaría enfatizar que la afirmación de Diderot de que el soldado «faisoit mon rôle», significa que, desde su punto de vista, la relación entre la figura de Belisario y la del soldado ejemplifican –casi proporcionan un modelo literal– la relación entre pintura y espectador que, en julio de 1762, era fundamental en su concepción del arte. En otras palabras, Diderot vio en la composición de Van Dyck un doble paradigma, o el paradigma de los paradigmas: el de la composición pictórica en general y el de la relación pintura-espectador, de los cuales, en su opinión, depende el éxito e incluso la validez del arte de la pintura.

El análisis que realiza Diderot de la composición de Van Dyck merece atención por sí mismo. Pero adquiere una significación añadida cuando reconocemos que sus contemporáneos franceses compartían su admiración por esta composición y que, además, también quedaron especialmente impresionados con la figura del Soldado. En una de las notas editoriales al Salon de 1765 de Diderot, Grimm menciona al soldado de Van Dyck[90] como piedra de toque de la sublimidad. Como ya hemos visto, Suard y Mme. d'Houdetot criticaron la composición precisamente porque la figura del soldado monopolizaba su atención. El pintoresquismo literario tan clásico del Bélisaire de Jean Marmontel aportará alguna prueba más.

Ya he señalado que la popularidad del Bélisaire de Marmontel, publicado por primera vez en 1767, desempeña un papel fundamental en el nuevo interés que despertó el tema de Belisario entre los pintores franceses de finales del siglo

XVIII. Cuanto menos, resulta interesante descubrir que, según el propio Marmontel, su novela estaba inspirada en un grabado sobre la obra de Van Dyck, debido a una serie de extrañas circunstancias que ahora no nos conciernen[91]. Lo que realmente nos interesa en estos momentos es, que en los primeros capítulos de la novela, el lector se enfrenta a varias escenas semi dramáticas, auténticos tableaux, que no representan tanto al propio Belisario cuanto al profundo efecto que su rostro ciego y su noble porte ejercían sobre todos aquellos que le contemplaron. Por ejemplo, en el primer capítulo, el joven Tiberio se encuentra con Belisario sin saber quién es, «frappé de l'air vénérable de cet aveugle à cheveux blancs» [sorprendido ante el aspecto venerable de ese hombre ciego de pelo blanco][92]. A continuación, y en ese mismo capítulo, Belisario revela su identidad a un grupo de jóvenes oficiales descontentos, con los que comparte el calor del fuego. El impacto de la revelación sobre sus compañeros es descrito como sigue: «L'inmmobilité, le silence exprimeroit d'abord le respect dont ils étaient frappés; & oubliant que Bélisaire étoit aveugle, aucun d'eux n'osoit lever les yeux sur lui» [La inmovilidad y el silencio fueron los primeros signos de respeto; olvidando que Belisario era ciego, ninguno de ellos se atrevió a mirarle a los ojos][93]. Nada podría caracterizar mejor el estilo de Marmontel que este artificio deliberado que relaciona la ceguera de Belisario con la accesibilidad a ser observado.

La relación entre la novela y el grabado es mucho más estrecha en el capítulo cuarto, donde la figura del soldado aparece dos veces: Belisario y su joven guía, forzados a buscar refugio ante la llegada de la noche, son recibidos por un anciano campesino y su familia. Pronto sabemos que el hijo del anciano ha servido bajo las ordenes de Belisario en el campo de batalla. El anciano le ofrece todo lo que tiene y la narración finaliza con otra frase a modo de tableau: «Tandis que le pere lui tenoit ce langage, le fils, debout, devant le Héros, le regardoit d'un air pensif, les mains jointes, le tête baissée, la consternation, la pitié, & le respect sur le visage» [Cada vez que el padre le dirigía la palabra, el hijo, de pie frente al héroe, le miraba con aire pensativo, las manos juntas, la cabeza baja, y en su rostro se reflejaba consternación, piedad y respeto][94]. Tras la conversación, se sirve una comida sencilla y frugal, y el hijo aparece nuevamente representado –Marmontel diría que pintado– con un lenguaje que recuerda a la figura del soldado. Sus pensamientos se explican en un breve intercambio que podría servir como comentario al grabado:

Pendant ce repas le fils de la maison, muet, rêveur, préoccupé, avoit les yeux fixés sur Bélisaire; & plus il l'observoit, plus son air devenoit sombre, & son regard farouche. Voilà mon fils, disoit le vieux bon homme, qui se rappelle vos campagnes. Il vous regarde avec des yeux ardens. Il a de la peine, dit le Héros, à reconnoître son général. On a bien fait ce qu'on a pu, dit le jeune homme, pour le rendre méconnoissable; mais ses Soldats l'ont trop présent pour le méconnoître jamais[95].

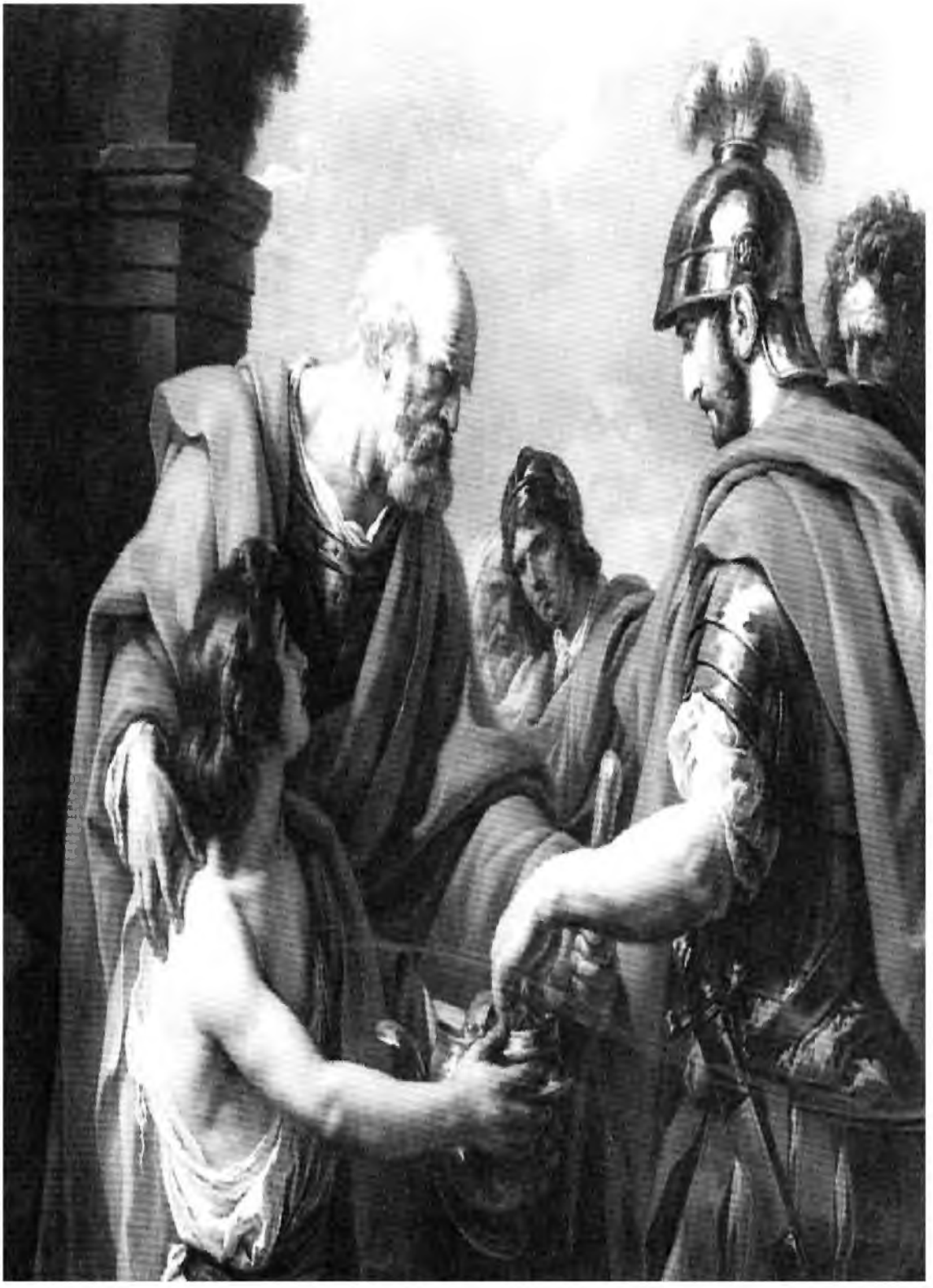
[Durante la comida, el joven de la casa, mudo, pensativo, preocupado, había tenido sus ojos fijos en Belisario. Cuanto más le observaba, más sombría era su expresión y más fiera su mirada. "He aquí mi hijo", dijo el anciano, "que recuerda sus campañas. Le está mirando con ojos ardientes". "Apenas si reconoce a su general", dijo el héroe. "Hicieron todo lo posible para que resultara irreconocible", dijo el joven, "pero sus soldados le recuerdan demasiado bien como para poder olvidarle"].

Ambos pasajes, sobre todo el segundo, dramatizan la contemplación ensimismada del hijo. Su estado evoca la absoluta inconsciencia de Belisario de ser objeto de contemplación que, como ya he sugerido, es lo que señala su condición ejemplar[96].

Poco después de la edición del Bélisaire de Marmontel se expuso un lienzo de Jollain sobre el mismo tema en el Salón de 1767, tras lo cual Belisario no volvió a aparecer en la pintura francesa hasta medidados de la década de 1770, momento en el que apareció sucesivamente en las obras de cuatro jóvenes artistas de relevancia: Durameau (1775), Vincent (1777), Peyron (1779) y David (1781). Dos de ellas son de especial importancia para el desarrollo de nuestros argumentos.

La obra de François-André Vincent, Bélisaire, réduit à la mendicité, secouru par un officier des troupes de l'Empereur Justinien (Salón de 1777[97]; fig. 64) no parece deber nada a la composición de Van Dyck, lo cual no evitó comparaciones. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que Vincent trató el tema con la intención de minimizar sus connotaciones morales o sentimentales y enfatizar la relación tensa tan palpable entre Belisario y los que le contemplan.

El oficial que deposita una moneda en el casco de Belisario mira con ansia, casi sin confianza, a los ojos ciegos del gran general. El joven lazarillo que sujeta el casco también mira a Belisario; y al fondo, las cabezas de tres figuras miran directamente y, según parece, con desasosiego, al ciego general, que en vez de estar sentado en un lado como en el grabado de la obra de Van Dyck, se dirige hacia el centro del lienzo, como si quisiera enfrentarse a sus espectadores[98]. El resultado es una composición singularmente concentrada e inquietante, cuyo impacto resulta aún mayor porque las figuras aparecen representadas a medio cuerpo. El ensimismamiento manifiesto del oficial y los observadores en el acto de contemplar a Belisario queda velado, aunque no se deshace, por su incomodidad al encontrarse ante su presencia[99]. Es obvio que este aspecto del cuadro de Vincent concuerda con la novela de Marmontel, donde la grandeza moral de Belisario a veces avergüenza a los que le conocen. Pero, también podríamos ver en el cuadro de Vincent un paso más en el desarrollo de la problemática pintura/espectador que, como he tratado de demostrar, desempeña un papel fundamental en la evolución de la pintura francesa de mediados de 1750. Es decir, las ansiedades y tensiones que parecen experimentar el oficial y los observadores que contemplan a Belisario quizá puedan entenderse como una reflexión sobre la posición equívoca del espectador real, algo que ya se pensaba en 1777 y que, con el paso del tiempo, haría más difícil de sostener la ficción de la inexistencia de espectador. Podríamos decir que la presencia del espectador ante el cuadro –que, desde el comienzo del presente libro había sido el centro de una serie de exigencias contradictorias– tendía a interpretarse cada vez más como una influencia extraña, incluso como una fuerza teatralizadora –o, al menos, pintor y espectador lo entendían así– . Este elemento, más que ninguna otra cosa, es el que produce esa singular atmósfera de ansiedad, vergüenza y violencia contenida del Bélisaire de Vincent. (La presencia del espectador no volverá a plantearse como un problema pictórico sin solución hasta después de un tiempo. Creo que Géricault es el primer pintor que se vio obligado a asumir el peso de este problema en su forma más trágica e irresoluble, siendo Le Radeau de la Meduse el monumento principal de esta compulsión. Es decir, los esfuerzos de unos hombres para ser avistados por un barco en el horizonte, que por una sorprendente coincidencia se llama Argus, no sólo se deben al mero deseo de ser rescatados de las terribles circunstancias representadas en el cuadro, sino que también responden a la necesidad de escapar a nuestra mirada, de poner fin a su condición de objeto de nuestra contemplación. Desean ser rescatados de esa presencia ineluctable que amenaza con teatralizar incluso sus propios sufrimientos).



64. François-André Vincent, Bélisaire réduit à la mendicité, secouru par un officier des troupes de l'empereur Justinienu, Salón de 1777. Montpellier, Museo Fabre.

La otra obra que me gustaría analizar es la última de las que he citado, Bélisaire demandant l'aumône (Salón de 1781[100], fig. 65). El Bélisaire de David es, sin duda, la representación más impresionante de la historia de Belisario de todo el arte de finales del siglo XVIII. Aunque este cuadro ha sido ensombrecido hasta hace muy poco por las obras maestras de David de la segunda mitad de la década de 1780, la crítica ha reconocido que la madurez artística de estas obras tiene su comienzo en el Bélisaire, cuya importancia para nuesta compresión del arte de David y, lo que es más, para la génesis de la pintura moderna es, sin duda, considerable. Ya he sugerido que los cuadros históricos de David de la década de 1780 podrían referirse a la concepción dramática de la pintura que Diderot planteó por primera vez en sus Salones y otros escritos. Ahora, me gustaría dar un paso más afirmando que el Bélisaire señala el inicio de un gran compromiso por parte de David con la problemática pintura-espectador. También me gustaría añadir que, el hecho de que el compromiso de David con esta problemática se geste en una representación de este tema concreto es algo más que mera coincidencia.

65. Jacques-Louis David, Bélisaire demandant l'aumône, Salón de 1781. Lille, Museo de Bellas Artes.

En cualquier caso, creo que es cierto que David tuvo en cuenta el grabado de la obra de Van Dyck cuando compuso su versión de la historia de Belisario. La acción fundamental que representan ambas obras es casi idéntica: un mujer da limosna a Belisario sentado, mientras un soldado que ha servido bajo sus órdenes observa el acontecimiento. Además, hay determinados motivos del cuadro de David, sobre todo el brazo y la mano extendida de Belisario, que parecen aludir a la composición de Van Dyck. También es cierto que el cuadro de David es mucho más complejo que la composición de Van Dyck, tanto en intención como en ejecución. Por un lado, el carácter momentáneo del gesto de sorpresa del soldado contrasta enormemente con la aparente inmovilidad de la postura y constancia del soldado del grabado. En general, podemos decir que la intención de David de captar de forma instantánea una unidad pictórica a través de la representación convincente de un solo momento de una acción no tiene equivalente en Van Dyck[101]. Por otro lado, la mujer que da limosna a Belisario también mira atentamente su rostro, lo cual combina algunos aspectos de la mujer y el soldado de Van Dyck, aunque no se parece a ninguno de ellos; al mismo tiempo, el joven lazarillo de Belisario también mira a la mujer, una acción que se vincula con el grupo del fondo, formando una unidad ensimismada muy parecida a la que veíamos en cuadros anteriores, como La Lecture spagnole de Van Loo (fig. 11) o La Marchande d'amours de Vien (fig. 37). (Algunos aspectos de este grupo del fondo también pueden estar influidos por La Dame de charité, de Greuze, pintado en la primera mitad de la década de 1770; por otro lado, muy alejado del Van Dyck). Debemos considerar estas y otras diferencias en el contexto de la patente admiración –y en parte dependencia– que sentía David hacia su primera obra. Podríamos decir que David quiso que sus cuadros estuvieran bajo el auspicio de su obra anterior, cuyo estatus ejemplar era por aquel entonces universalmente reconocido y que, al mismo tiempo, quiso ir más allá en algunos aspectos significativos.

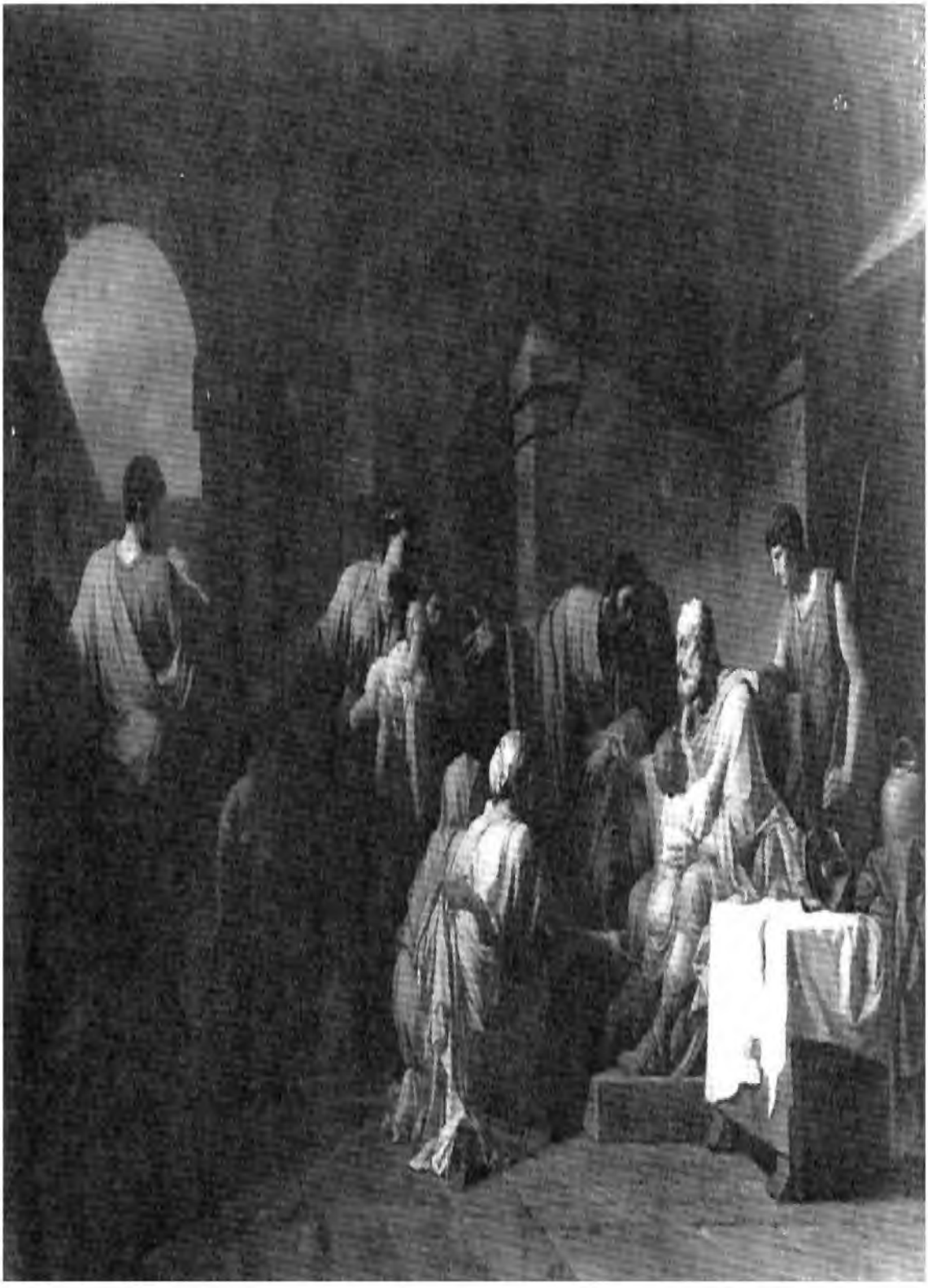
Podemos describir la figura del soldado en el Bélisaire de David, al igual que en el grabado de la obra de Van Dyck, como un mediador entre el espectador real y la figura de Belisario. Pero, si en el grabado el soldado mira a Belisario desde el

primer plano, en el cuadro aparece situado en un espacio posterior. Parece que, al ser nuestro sustituto, el soldado de David tuviera que estar a un nivel distinto del resto de las figuras. David parece haber tenido alguna dificultad espacial para situar o encontrar un lugar adecuado para el soldado –su pie derecho está demasido cerca del talón izquierdo de la mujer, dada la disparidad de escala entre ambas figuras– lo cual atestigua el carácter problemático, incluso intrusivo, de esta figura. Es posible que el rojo cálido del capote del soldado sirva para atraer e incluso resaltar la figura ante nuestra mirada. Estas observaciones nos hacen preguntarnos por qué la composición del Bélisaire se ha organizado en una estructura perspectiva tan extraña y tan enfáticamente descentrada. La respuesta es obvia hasta cierto punto. La utilización de la perspectiva en el Bèlisaire puede considerarse como concomitancia natural de la concepción dramática de la pintura, que hace su primera aparición expresa en este lienzo. Esta concepción necesitaba la construcción de un espacio escénico similar al que podemos ver (por ejemplo) en Rafael o Poussin, y este tipo de espacio es el que caracteriza, más o menos, a los grandes cuadros de historia de David de la década de 1780[102]. La composición descentrada se ha atribuido a un deseo de David de evitar la monotonía del punto de fuga central[103]. Pero, también hay otro elemento de la estructura perspectiva del Bélisaire que tiene más que ver con la posición del espectador que con la construcción de un espacio o la organización de una composición. Me refiero a que la perspectiva tradicional proyecta una ilusión espacial cuya integridad y coherencia son independientes de la presencia del espectador en una posición específica ante el cuadro[104], pero la perspectiva e ilusión espacial del Bélisaire sirven, por el contrario, para proyectar al espectador –concretamente, para situar al espectador a un lado del cuadro, lejos de la figura de Belisario y casi en frente de la figura mediadora del soldado–. El componente lateral de la posición del espectador queda indicado por el conjunto de losas de piedra que parecen retroceder casi verticalmente cerca del ángulo izquierdo del cuadro. Este es un elemento singular e inesperado que destruye en gran medida la credibilidad ilusionista de esta parte del cuadro. La posición del espectador queda confirmada por el emplazamiento de un obelisco en la distancia, monumento cuya función tradicional suponía la hipostatización de un lugar determinado.

Se sabe que el propio David se quejaba de su deficiente conocimiento de la perspectiva, y que se preocupó de que sus estudiantes no tuvieran los mismos problemas[105]. Sin embargo, creo que sus dificultades no se debían tanto a su falta de aprendizaje o habilidad en este sentido cuanto a su compulsion por estructurar la relación entre pintura y espectador, una compulsión que podía entrar en

conflicto (y de hecho, así fue) con las exigencias de la ilusión perspectiva como tal. En el Bélisaire, la estructura perspectiva no sólo funciona cuando el espectador se coloca directamente en frente del punto de fuga, precisamente por ello, David se vio en la necesidad de adoptar medidas extremas –como el énfasis exagerado en la verticalidad de las losas– para poder fijar al espectador exactamente allí. Es este énfasis tan sobrecargado el que agota la eficacia de la ilusión.

En resumen, se puede establecer una analogía, que es imposible que David hubiera imaginado, entre el emplazamiento literal del espectador que produce el Bélisaire y el análisis de Diderot de la composición de Van Dyck. En la carta dirigida a Sophie, vemos que Diderot y sus amigos, Suard y Mme. d'Houdetot, quedan tan cautivados por la figura del soldado que, simplemente, pierden de vista a las otras figuras, incluyendo a Belisario. Nuestro análisis ha demostrado que los cuadros de David, independientemente de los dos textos de Diderot, tratan de lograr un efecto equivalente utilizando unos medios casi físicos. Esto quiere decir que, hacia 1780, ninguna representación de la mirada ensimismada, posiblemente ninguna representación del ensimismamiento como tal, había sido capaz de producir este resultado: por aquel entonces, el mero hecho de la existencia del espectador –un hecho planteado por la conviccion básica de que los cuadros se pintan para ser contemplados– amenazaba hasta tal punto con destruir el ideal diderotiano, que era necesario cuestionarla, estructurándola con los medios que hemos descrito. En este sentido, debería subrayarse que David tuvo que ser consciente de los numerosos precedentes que, desde el siglo XV en adelante, habían utilizado la perspectiva descentrada y la traducción de la acción lejos del eje principal (el del punto de fuga) como un medio para distraer la mirada del espectador de la escena y, por tanto, intensificar el impacto dramático de la composición[106]. (Véase, por ejemplo, el Bélisaire recevant l'hospitalité, de Jean-François Peyron [1773; fig. 66], una obra que David conocía y que posiblemente es la fuente de las convenciones pictóricas que adoptaría dos años después)[107]. Pero, no sé de ningún artista precedente que haya hecho un uso tan especial de estas convenciones, por el distinto efecto que producen, como el que observamos en Bélisaire y Sócrates [108].



66. Jean-François Peyron, Bélisaire recevant l'hospitalité, 1773. Toulouse, Musée des Augustins.

Pero, todavía no hemos acabado con el Bélisaire. La problemática pintura/espectador, tema fundamental del presente libro, se basa en la idea de que un cuadro se enfrenta cara a cara a su espectador o, dicho de otro modo, que la superficie plana del cuadro está, efectivamente, en frente. Al colocar un espectador sustitutorio –la figura del soldado– un poco más atrás que el grupo principal de figuras, David parece haber encontrado una posibilidad para abrir el cuadro por detrás, en dirección al obelisco, un objeto que, como ya he sugerido, sirve para fijar la posición del espectador real*. Pero, en el Bélisaire también aparece otro plano situado en frente y detrás al mismo tiempo, sobre la superficie y en la profundidad: me refiero al plano que define el arco del triunfo, al pie del cual se sienta Belisario, por la dirección que mira y, más gráficamente, por el plano del bloque de piedra donde se inscribe el «motto» tradicional, Date Obulum Belisario. En otras palabras, David parece que intentó que el plano frontal de la representación rotara noventa grados alrededor del eje del borde derecho, y en el sentido de las agujas del reloj; que quiso abrir la composición por los lados, como si el cuadro contuviera un segundo tableau, mucho más emblemático, que consistiría en Belisario y su guía situados en el ángulo derecho y que, por tanto, no se exponen directamente a la mirada del espectador real[109]. (Podríamos entender este tableau como un cuadro que no está pintado para ser contemplado). La posición de la figura del soldado, mucho más retrasada que las figuras del primer plano, cerca del borde izquierdo del lienzo, refleja un compromiso entre las dos soluciones que he esbozado (i.e., abrir el cuadro desde atrás y por los lados); mientras que las dos figuras que conversan detrás del soldado y a su derecha (nuestra izquierda), que parecen estar a punto de abandonar la escena, producen la sensación de no ser conscientes de la presencia de Belisario y los demás –un pequeño detalle que enfatiza sutilmente el aislamiento de los actores principales– y también de la falta de límites de la representación en esa dirección.

En general, se suele enfatizar la importancia de la línea, el plano, el perfil, la tirantez de la superficie y la organización bidimensional de la pintura neoclásica. Sin embargo, una de las consecuencias de mi interpretación del Bélisaire es que

David hizo que esas convenciones se enfrentaran al predomino absoluto del plano del cuadro, al que en principio habían servido –que amplió estas convenciones y, en cierto sentido, las reinterpretó para que el cuadro se abriera a más puntos de vista que el del espectador en frente del cuadro.

La defensa que hace Diderot del grabado de la obra de Van Dyck ilustra perfectamente la admiración que los críticos y pintores franceses de la segunda mitad del siglo XVIII profesaron por determinadas obras de arte anteriores. También nos permite ver, tanto a nivel perceptivo como de sensibilidad, una revolución o, al menos, un cambio profundo en el estatus ontológico de ese tipo de objetos que denominamos cuadros. La interpretación de Diderot de la composición de Van Dyck concede al cuadro todo un universo de propiedades y consideraciones que son fundamentalmente extrañas a la pintura de los siglos XVI y XVII. Concretamente, la necesidad de olvidar al espectador, de establecer la ficción «qu'il n'y a personne au monde que les personnages du tableau», no fue un problema para la pintura hasta poco después de la mitad del siglo XVIII, e incluso entonces fue un problema exclusivo de Francia. Con esto no me refiero a que Diderot estuviese equivocado al admirar la composición de Van Dyck o que los términos en los que lo hizo fuesen erróneos o inapropiados. Sería mucho mejor decir que el objeto de su admiración condujo a una nueva versión del tema: ahora se veía condicionado en sus aspectos decisivos por la aparición de la problemática pintura- espectador.

Diderot llegó a ver y escribir sobre el Bélisaire de David en su último Salon. Pero sus breves anotaciones no dicen nada de forma directa sobre esta problemática. Por un lado, Diderot considera que el joven David, «montre de la grande manière dans la conduite de son ouvrage, il a de l'âme, ses têtes ont de l'expression sans affectation, ses attitudes sont nobles et naturelles, il desinne, il sait jetter une draperie et faire de beaux plis, sa couleur est belle sans être brillante» [muestra un gran maestría en todo lo que hace. Tiene alma, sus manos tienen expresión sin afectación, sus actitudes son nobles y naturales, dibuja, sabe cómo colocar las telas y hacer elegantes plieges, su color es bello sin ser demasiado brillante][110]. Por otro lado, hizo algunas críticas específicas y concluye sugeriendo que el gesto de Belisario pidiendo limosna es indigno y que debería ser revisado[111]. El tono general del texto es extremadamente positivo.

67. Jacques-Louis David, con la asistencia de François-Xavier Fabre, Bélisaire demandant l'aumône, Salón de 1785. París, Louvre.

Tres años después moría Diderot. Un año más tarde de que David hubiera expuesto los Horaces y una versión reducida del Bélisaire (fig. 67)[112] en el Salón de 1785, obra de su alumno Fabre, donde ordenó una serie de cambios –pero no la revisión del gesto de Belisario que le hubiera gustado ver a Diderot– cuyo efecto acumulativo consiguió moderar las estrategias compositivas analizadas en las páginas anteriores. El formato casi cuadrado del original, que ayuda a que la rotación del plano frontal del cuadro sea algo más que una posibilidad imaginaria para el espectador, se ha abandonado en favor de un formato bastante más ancho que alto; el conjunto imposible de losas de piedra ha sido reemplazado por una avenida pavimentada que retrocede rápidamente; el punto de fuga se ha trasladado a la derecha, entre la figura del soldado y la mujer; las figuras conversando se han trasladado todavía más a la derecha; y el obelisco ha desaparecido. Todo ello sugiere que, en un breve lapso de tiempo, David se sintió incómodo con el carácter tan extremo de las medidas que había doptado en su original de 1781 para estructurar la relación del cuadro con el espectador[113]. Sin embargo, esta versión no abandona de ninguna manera el interés en el ensimismamiento y la contemplación, que constituyen la esencia del original. Este interés también será ensencial en los Horacios, el Sócrates y el Brutus, y en lienzos más tardíos como las Sabinas o el Léonidas, unas obras que, según los contemporáneos de David, habían reinventado el arte de la pintura, y no les faltaba razón[114].

Notas al pie

[1] Essais, pp. 712-3. Cf. también la propuesta de Diderot del tema de «Joseph expliquant son songe à ses frères rangés autour de lui. en l'écoutant en silence» [José explicando un sueño a sus hermanos, que están alrededor de él y le escuchan en silencio] como ejercicio de composición (Pensées détachées. p. 788).

[2] Jean Locquin. «La Lutte des critiques d'art contre les portraitistes au XVIIIe siècle», Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier, Archives de l'art français, nouv. pér., 7 (1913). 309-19.

[3] Véase, por ejemplo: Diderot, Salons, I, 26, 224-5; II, 75; III, 116, 168-9, 317.

[4] Locquin. «La Lutte des critiques d'art». 315-6.

[5] N.° 4. El original se encuentra actualmente en la Ecole des Arts Décoratifs de París. Reproduzco la copia que se encuentra en Versalles.

[6] Corr. litt., III, 432 (15 de octubre de 1757). Grimm describe el cuadro como sigue:

On y voit Carle Van Loo occupé à peindre sa fille; à côté de lui, un de ses fils avec un portefeuille sous sous son bras, attentif aux opérations de son père, comme un jeune homme qui veut apprendre; à côté de Mlle. Van Loo, un de ses frères cadets qui lui fait une niche pour l'empêcher de se tenir comme il faut; derrière elle, Mme Van Loo sa mère, avec un papier de musique à la main. On ne peut présenter au public les traits de cette femme célèbre sans lui rappeler ses talents pour le chant et pour la musique... Ce tableau est charmant (ibid.).

[Vemos a Carle Van Loo entretenido en pintar el retrato de su hija. Cerca de él, a uno de sus hijos con un cuaderno bajo el brazo, atento a la actividad de su padre,

como cualquier joven que desea aprender. Cerca de Mlle. Van Loo, vemos a uno de sus jóvenes hermanos gastándole una mala pasada para evitar que pose correctamente. Detrás de ella está su madre, Mme. Van Loo, con una partitura en la mano. La figura de esta famosa dama no podía presentarse al público sin evocar su talento para la música y el canto... el cuadro resulta encantador].

Cf. las observaciones de Grimm dos años antes: «Un caractère solitaire peut... être un fait historique, mais il ne peut pas être un objet du roman; de même qu'en peinture, il peut être un portrait,mais rarement ou jamais un tableau» [un carácter solitario puede... ser un hecho histórico, pero no puede ser el tema de una novela. Del mismo modo que, en pintura, ese carácter puede ser un retrato, pero rara vez, o casi nunca, un tableau] (III, 29 [15 de mayo de 1755]).

[7] «Exposition des ouvrages de peinture, de sculpture & de gravure», L'Année Littéraire (1757). tomo V. p. 342.

[8] N.º 8.

[9] Salons. III. 67.

[10] Ibid.

[11] Correspondance. III. 73 (17 de septiembre de 1760). Las observaciones de Diderot son citadas y analizadas por Herbert Dieckmann en, «Descriptions de portrait». Diderot Studies II (1952). pp. 6-8. Agradezco al profesor Dieckmann que me facilitara una fotografía del cuadro.

[12] Una vez más. parece que Shaftesbury anticipó algunos aspectos del pensamiento crítico posterior. Poco antes de morir, Shaftesbury encargó al pintor napolitano Paolo de Matteis. al que había dedicado la versión original de «A Notion of the Historical Draught of Hercules», un retrato «histórico» de sí mismo: debía aparecer sentado en un sillón. en su biblioteca de Nápoles. mientras dictaba textos de «A Notion...» a un escribiente. Su concepción del retrato era. en todos los sentidos. ensimismada. De hecho. pidió que se representara al «Philosophe valetudinaire... en action de repos s'appuyant la tête sur une main comme Rêveur» [al filósofo anciano... en estado de reposo. apoyando la cabeza en su mano como si estuviera en éxtasis]; y el escribiente. que sólo debía ser parcialmente visible. tenía que ser retratado con la pluma en

mano, dirigiendo al filósofo «un regard extrêmement sérieux et attentif» [una mirada extremadamente seria y atenta]. (Citado en J. E. Sweetman, «Shaftesbury's Last Commission», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 19, n.os 1-2 [1956], 110-1). En otra carta, Shaftesbury especificaba que el filósofo debía ser representado en el proceso de despertar de la meditación; señalaba que, la «action forte du Sècretaire attentif et en oeuvre» [la acción intensa del secretario, atento a su trabajo] podría matizar el carácter meditativo de la actividad del filósofo: la condición física extremadamente débil de éste último debía sugerirse –a Shaftesbury le quedaba menos de un mes de vida– colocando en su mano izquierda un libro a medio abrir y a poca altura, a punto de caer de entre sus dedos (112). Ni Diderot ni ninguno de sus contemporáneos pudieron conocer estas cartas que Sweetman publicó por primera vez en 1956.

[13] N.os 15 y 16, respectivamente.

[14] Salons, III, 76.

[15] Ibid., 74.

[16] Ibid., 82.

[17] Ibid., pp. 189-90.

[18] Cf. su elogio a esta figura en ibid., 183-4.

[19] Ibid., 77-8.

[20] N.° 160.

[21] Salons, III, 297.

[22] N.° 154. Para la identificación de esta obra con el cuadro expuesto en la Walker Art Gallery, véase catálogo de exposición, Rüdiger Joppein, Philippe-Jacques de Loutherbourg, RA 1740-1812 (Londres, Kenwood, The Iveagh Bequest, junio-agosto de 1973), n. p., Cat. n.° 2.

[23] Salons, I, 225-6.

[24] Ibid., 226.

[25] N.° 144. El livret oficial dice: «On y voit un Berger qui suspend sa Balalaye pour écouter un jeune garçon qui joue d'un chalumeau fait d'écorce d'arbre. La Balalaye est une espèce de Guitarre longue qui n'a que deux cordes, dont les Paysans Russes s'accompagnent fort agréablement» [Podemos ver a un pastor que ha dejado de tocar su balalaika para escuchar a un joven que toca una flauta de madera. La balalaika es una especie de guitarra grande que sólo tiene dos cuerdas, con la que se acompañan los paisanos rusos de forma muy agrabable] (Salons. II. 39). Sobre los temas rusos de Le Prince. véase Louis Réau. «L'Exotisme russe dans l'oeuvre de J.-B Le Prince», Gazette des Beaux-Arts, 53 pér.. 3 (1921). 147-65.

[26] Salons, II, 173.

[27] Ibid.

[28] La ficción de estar en el cuadro vuelve a aparecer unas páginas después, en el comentario de Diderot a la obra de Le Prince. Baptême russe (que no está en el livret). El comentario comienza diciendo:

Nous y voilà. Ma foi, c'est une belle cérémonie. Cette grande cuve baptismale d'argent, fait un bel effet. La fonction de ces trois prêtres qui sont tous les trois à droite, debout, a de la dignité. Le premier embrasse le nouveau-né par-dessus les bras, et le plonge par les pieds dans la cuve; le second, tient le Rituel, en lit les prières sacramentelles. Il lit bien, comme un vieillard doit lire, en éloignant le livre de ses yeux. Le troisiĕme, regarde attentivement sur le livre; et ce quatriĕme qui rĕpand des parfums dans une poêle ardente placĕe vers la cuve baptismale, ne remarquez-vous pas comme il est bien, richement et noblement vêtu? Comme son action est naturelle et vraie? (ibid., 179)

[Ahí estamos. En verdad, es una bella ceremonia. Esta gran pila bautismal de plata produce un efecto muy bello. La función de los tres sacerdotes, que permanecen de pie y a la derecha, es digna. El primero coge de los pies al recién nacido y lo sumerge en la pila. El segundo sostiene el libro sagrado y lee los sacramentos. Lee bien, como lo haría un anciano, distanciando un poco el libro de los ojos. El tercero mira atentamente al libro. El cuarto vierte perfume en un quemador de incienso cercano a la pila, ¿no ven qué vestiduras tan ricas y

nobles? ¿Qué natural y veraz resulta su acción?]

Este párrafo no afirma con suficiene claridad que todo lo que describe esté teniendo lugar realmente; una página y media después, Diderot reconoce que no ha descrito una escena real, sino un cuadro, después de lo cual ya no quiere discutir nada más:

Je veux dire que j'oubliois que je vous parle d'un tableau; et ce jeune acolyte qui étend sa main pour recevoir les vaisseaux d'huile saintre qu'un autre lui présente sur un plat, convenez qu'il est posé de la manière la plus simple et pourtant la plus élégante, qu'il étend son bras avec facilité et avec grace... (ibid., 180)

[Quiero decir que olvidé que estaba hablando de un cuadro. Y debes admitir que la postura del joven acólito que extiende la mano para recibir las vasijas de aceite santificado, que otro le ofrece en una bandeja, es de lo más simple y elegante, y extiende sus brazos con facilidad y gracia].

Por ésta y otras razones, considero que este pasaje no llega a ser un ejemplo evidente del uso diderotiano de la función de entrar físicamente en un cuadro o serie de cuadros. Por otro lado, el carácter ensimismado de las acciones de los sacerdotes en el Baptême russe son un punto de conexión entre esta obra y la Pastorale russe, y los relaciona con otro ejemplo de un uso parcial o parecido de esta ficción, (una vez más con cuadros de Le Prince).

[29] Salons. III. 128-9.

[30] En este sentido, véase la introducción y notas a determinadas obras de Philip Conisbee en el catálogo de exposición. Claude-Joseph Vernet. 1714-1789 (Londres. Kenwood. Iveagh Bequest; París. Musée de la Marine, junio de 1976-enero de 1977).

[31] Salons, III, 129.

[32] Ibid., 162-7, 129. Respecto a la influencia del Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. de Edmund Burke. en las secciones dedicadas a Vernet y Robert del Salon de 1767, véase Gita May, «Diderot and Burke. A Study in Aesthetic Affinity». PMLA. 75 (1960). 527-39.

[33] Todos los cuadros de Vernet fueron expuestos en el Salón de 1767 y en el livret aparecen simplemente como. «Plusieurs Tableaux». n.° 39. La relación que he establecido entre las descripciones de diversos lugares de Diderot y algunas obras específicas se basa en Seznec y Adhèmar. eds. Salons. III. 23-4.

[34] Ibid., 131.

[35] Ibid.. 133.

[36] Ibid., 134-5.

[37] Ibid.. 139.

[38] Ibid., 139-40.

[39] Ibid.. 151-2.

[40] Ibid., 159.

[41] Dos estudios recientes sobre la sección dedicada a Robert en el Salon de 1767. sanAnne Betty Weinshenker, «Diderot's Use of the Ruin-Image», Diderot Studies XVI (1973). pp. 309-29: y Roland Mortier. La Poètique des ruines en France: ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo (Ginebra, 1974). pp. 92-57.

[42] N.° 106. Para ser justos. parece que Diderot consideró este cuadro como. «le plus beau de ceux qu'il a exposés» [el más bello de los que ha expuesto] (Salons, III, 230).

[43] Ibid., 228. Cf. también. las observaciones de Diderot a propósito de unos cuadros de De Machy en el Salón de 1761 (n.° 77): «En général il faut peu de figures dans les temples. dans les ruines et les paysages. lieux dont il ne faut presque point rompre le silence; mais on exige que ces figures soient exquises. Ce sont communément des gens ou qui passent. ou qi méditent. ou qui errent. ou qui habitent, ou qui se reposent. Ils doivent le plus souvent cous incliner à la

rêverie et à la mélancolie». [En general, debería haber pocas figuras en los templos, ruinas y paisajes, lugares donde casi nunca se debería romper el silencio. Pero, las figuras que haya deben ser exquisistas. Suelen ser personas que están paseando, meditando, vagando, que viven allí o están descansando. Muy a menudo, nos inducen a la meditación y la melancolía] (Salons, I, 130).

[44] N.° 101.

[45] Salons, III, 235-6.

[46] Un grupo de dibujos y bocetos aparecen registrados con el n.° 112.

[47] Salons, III, 245. Sin embargo, incluso en este boceto, a Diderot no le parecía que las figuras se adecuaran a «la perfection du reste»[la perfección del resto] (ibid.).

[48] Esta generalización parece tener una excepción en un breve pasaje de los Salons. Hacia la mitad de la sección dedicada a Vernet, Diderot afirma: «On avait exposé deux tableaux qui concouraient pour un prix proposé: c'était un Saint Barthélemy sous le couteau des bourreaux. Une paysanne âgée décida les juges incertains: Celui-ci, dit la bonne femme, me fait grand plaisir; mais cet autre me fait grande peine. Le premier la laissait hors de la toile; le second l'y fesait entrer. Nous aimons le plaisir en personne, et la douleur en peinture» [Se han expuesto dos cuadros que participaban en el concurso: el tema era San Bartolomé ante el cuchillo de sus verdugos. Una anciana campesina tendrá que decidir el que queda eliminado. 'Este', dijo la mujer, 'me produce un gran placer, pero el otro me infunde un terrible dolor'. El primero la excluía del lienzo, el segundo la permitía adentrarse en él. Nos gusta el placer en vida y el dolor en la pintura] (Salons, III, 144). No sé de ningún otro ejemplo en los Salons donde la ficción de entrar en el cuadro se refiera a una obra de género «mayor», por lo que considero que este pasaje fue un lapsus momentáneo de Diderot, y que carece de relevancia significativa para mi argumentación.

[49] Inmediatamente antes de comenzar la sección dedicada a Robert, Diderot analiza unos cuadros de Le Prince con la siguiente afirmación: «C'est une assez bonne méthode pour décrire les tableaux, surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène par la côté droit ou par le côté gauche, et s'avançant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à mesure qu'ils se présentent. Je suis bien fâché de ne m'en être pas avisé plutôt» [Un buen método para describir algunos

cuadros, especialmente los de tema pastoral, consiste en entrar en la escena por el lado derecho o izquierdo y avanzar por el borde inferior, describiendo los objetos tal y como se nos presentan. Siento mucho no haberlo sabido antes] (ibid., 206). Pero sus intentos de aplicar este método en las páginas que siguen se frustan repetidamente ante lo que considera diversos errores de los propios cuadros. Así, comienza describiendo un lienzo como si fuera una escena real en la que ha entrado, pero pronto se ve obligado a decir: «Les objets y sont si peu finis, si peu terminés, qu'on n'entend rien au fond. Si Le Prince n'y prend garde, s'il continue à se négliger sur le dessin, la couleur et les détails, comme il ne tentera jamais aucun de ses sujets qui attachent par l'action, les expressions et les caractères, il ne sera plus rien, mais rien du tout; et le mal est plus avancé qu'il ne croit» [Los objetos están tan inacabados, tan indefinidos, que realmente no entendemos nada. Si Le Prince no tiene cuidado, si continúa descuidando el dibujo, el color y los detalles, en cuanto que deje de abordar algunos de los temas que atraen al espectador por su acción, expresiones y personajes, ya no será nada, pero nada de nada. Y el mal está mucho más avanzado de lo que él piensa], (206-7). Unas páginas después, Diderot concede otra oportunidad a una obra, describiéndola como si realmente estuviera con el grupo de personajes –dos campesinos escuchando a un tercero que toca la mandolina–. Sin embargo, el comentario revela la imposibilidad para Diderot de emplear la ficción de entrar físicamente en el cuadro como una técnica descriptiva acrítica. «Je continue mon chemin, je quitte à regret le musicien, parce que j'aime la musique, et que celui-ci a un air d'enthousiasme qui attache. Il s'ouvre à ma droite une percée d'où mon oeil s'égare dans le lontain. Si j'allais plus loin, j'entrerais dans un bocage; mais je suis arrêté par une large mare d'eaux qui me font sortir de la toile». [Continúo mi camino, abandono a los músicos de mala gana, porque amo la música y porque estos músicos poseen un entusiasmo que cautiva. A mi derecha se abre un espacio donde mis ojos se pierden en la distancia. Si fuera más allá, entraría en un bosquecillo, pero me lo impide un enorme estanque que me hace salir del lienzo] (211). De estas palabras a la exigencia de que algunos cuadros no deberían permitir el salir de ellos, sólo hay un pequeño paso. Este paso se dará en la sección dedicada a Robert.

[50] «De hecho, en su forma más sosegada... la estética de la ruina puede expresar un tipo de idilio menor: una nueva unión entre el hombre y la naturaleza, con la resignación del hombre ante la muerte como intermediaria. "El encanto de la ruina", escribe Georges Simmel, "reside en que presenta una obra del hombre pero da la impresión de ser obra de la naturaleza... El pilar vertical, la construcción de un edificio, es resultado de la voluntad humana, mientras que su

presencia actual es resultado de la fuerza mecánica de la naturaleza, cuyo poder de decadencia hace que las cosas se vengan abajo... En consecuencia. la ruina da la impresión de paz, pues en la oposición de estos dos poderes cósmicos, actúa como una imagen suavizada de una realidad natural pura...» (Jean Starobinski. The Invention of Liberty. 1700-1789, trad. Bernard C. Swift [Ginebra, 1964], p. 180).

[51] He tomado prestados los términos «éxtasis existencial» y répos délicieux de un famoso ensayo de Roland Mortier. «A Propos du sentiment de l'existence chez Diderot et Rosseau: notes sur un article de l' Encyclopédie», Diderot Studies, VI (1964). pp. 183-95. Mortier analiza un párrafo del artículo de Diderot. «Délicieux», publicado en el cuarto volumen de la Encyclopédie (octubre de 1754). para demostrar que la evocación de la condición de répos délicieux es análoga al comentario de Rosseau sobre la experiencia del éxtasis en sus Dialogues y Rêveries du promeneur solitaire. El texto dice:

Le repos a aussi son délice; mais qu'est-ce qu'un repos délicieux? Celui-là seul en a connu le charme inexprimable, dont les organes étaient sensibles & délicats; qui avait reçu de la nature une âme tendre & un tempérament voluptueux; qui jouissait d'une santé parfaite; qui se trouvait à la fleur de son âge; qui n'avait l'esprit troublé d'aucun nuage, l'âme agitée d'aucune émotion trop vive; qui sortait d'une fatigue douce & légère, & qui éprouvait dans toutes les parties de son corps un plaisir si également répandu, qu'il ne se faisait distinguer dans aucun. Il ne lui restait dans ce moment d'enchantement & de faiblesse, ni mémoire du passé, ni désir de l'avenir, ni inquiétude sur le présent. Le temps avait cessé de couler pour lui, parce qu'il existait tout en lui-même; le sentiment de son bonheur ne s'affaiblissait qu'avec celui de son existence. Il passait par un mouvement imperceptible, au milieu de la défaillance de toutes ses facultés, il veillait encore assez, sinon pour penser à quelque chose de distinct, du moins pour sentir toute la douceur de son existence: mais il en jouissait d'une jouissance tout à fait passive, sans y être attaché, sans y réfléchir, sans s'en réjouir, sans s'en féliciter. Si l'on pouvait fixer par la pensée cette situation de pur sentiment, où toutes les facultés du corps & de l'âme sont vivantes sans être agissantes, & attacher à ce quiétisme délicieux l'idée d'immutabilité, on se formerait la notion du bonheur le plus grand & le plus pur que l'homme puisse imaginer (Œuvres complètes, VII, 9).

[El reposo también posee su delicia, pero ¿qué es un reposo delicioso ? Sólo conocerá su encanto inexpresable, aquel cuyos órganos sean sensibles y delicados, que ha recibido de la naturaleza un alma tierna y un temperamento voluptuoso; que ha disfrutado de una salud perfecta, que se encuentra en la flor de la vida, cuya mente no está turbada por el más leve problema, ni su alma agitada por una emoción demasiado fuerte; aquel que despierta de una fatiga leve y dulce, que siente en todas las partes de su cuerpo un placer tan bien distribuido que no es posible distinguirlo en ninguna de ellas. En ese momento de encanto y debilidad, ya no se tiene memoria del pasado, ni deseos de futuro, ni preocupación por el presente. El tiempo ha dejado de fluir, porque la existencia es absolutamente interior y el sentimiento de esa felicidad tan sólo está mitigado por el de su existencia. Se pasa de un estado a otro gradualmente y, a pesar de la suavidad de todas las facultades, todavía se está lo suficientemente despierto, si bien no para pensar en algo distinto, al menos para sentir toda la dulzura de la existencia: ésta se difruta con un placer completamente pasivo, sin entregarse, sin reflexionar, sin enorgullecerse. Si pudiéramos expresar esta situación de sentimiento puro, donde todas las facultades del cuerpo y el alma están vivas, pero no activas, y si pudiéramos unir la idea de inmutabilidad a este quietismo delicioso, podríamos construir la idea de felicidad más grande y pura que el hombre pudiera imaginar].

Parece ser que Diderot consiguió, a través de las obras que hemos analizado, esta unión entre el «quiétisme délicieux» y la idea de inmutabilidad o inmortalidad de los propios cuadros.

[52] En el capítulo II argumenté que, para Diderot, la aplicación de consideraciones dramáticas a las naturalezas muertas de Chardin, o la gran importancia de Loutherbourg y Vernet como pintores de paisajes con figuras, residía sobre todo en su habilidad para crear una ilusión dramática de la necesidad causal de la naturaleza (e.g. mediante el clair-obscur). Esto todavía es más explícito en la primera promenade de la sección dedicada a Vernet del Salon de 1767, donde Diderot insiste en que todo el universo observable, que en este caso es creación artística de Vernet, es en esencia un sistema causal en flujo perpetuo (Salons, III, 132-7). También, como ya hemos visto, la representación de figuras entregadas a actividades ensimismadas desempeñó un papel muy importante en la respuesta

crítica de Diderot a los cuadros de Loutherbourg, Le Prince y Vernet que más admiraba. En otras palabras, no se puede hacer una distinción absoluta entre ambas concepciones y, además, como trato de demostrar, poseen un punto de vista común. (Véase, un poco más adelante, mi análisis del comentario de Diderot sobre la obra de Fragonard, Corésus et Callirhoé, para ampliar la relación entre ambas concepciones). En este sentido, debe señalarse que Loutherbourg emprendió con éxito su carrera como escenógrafo en Londres, en las décadas de 1770 y 1780. Aunque, para nuestra discusión quizá sea más importante su invención en 1781 del Eidophusikon, un teatro en miniatura sin actores que precede en varios aspectos los dioramas de comienzos del siglo XIX. Entre las escenas que Loutherbourg presentó al público estaba, «Various Imitations of Natural Phenomena, represented by Moving Pictures» (citado por Sybil Rosenfeld, «The Eidophusikon Illustrated», Theatre Notebook, 18, n.º 2 [1963], 52-4).

[53] Sobre Rosa y Vernet, véase Philip Conisbee, «Salvator Rosa and Claude-Joseph Vernet», Burlington Magazine, 115 (1973), 789-94; una reflexión más general sobre el arte de Vernet, véase la intoducción de Conisbeee, Claude-Joseph Vernet.

[54] Claude-Joseph Vernet, Cat. n.º 15 (Londres), Cat. n.º 17 (París). Sobre este cuadro, véase también: Pierre Rosenberg, «La Donation Pereire», La Revue du Louvre et des musées de France, 25, n.º 4 (1975), 260-3.

[55] Este doble interés está ampliamente documentado en la correspondencia entre Vernet y Marigny de aquellos años. Véase Jules Guiffrey, «Correspondance de Joseph Vernet avec le Directeur des bâtiments sur la collection des Ports de France...», Nouvelles archives de l'art français, 3e sér., IX (1893), pp. 1-99. Según parece, el primer Puerto de Vernet fue criticado por carecer de una unidad verdaderamente clara y, sobre todo, por dispersar la atención del espectador en una multitud de figuras, acciones y objetos, frente a la representación excrupulosamente exacta que era la pretensión fundamental del encargo. Esto puede apreciarse en el comentario de Grimm sobre el Salón de 1775:

M. Vernet, si fameux ici pour son talent de peindre le paysage et les marines, a exposé quatre très-grands tableaux représentant: l'un l'Intérieur du port de Marseille; l'autre l'Entrée du même port; le troisième le Port neuf ou l'Arsenal

de Toulon; le quatrième la Madrague, ou la Pêche du thon. Ces tableaux, d'un détail immense et d'une exécution prodigieuse, n'ont pas eu un très-grand succès. Les connaisseurs y ont trouvé peu d'entente de la lumière et de ses effets; ils ont trouvé trop de confusion dans le grand nombre de figures qui sont sur le devant de ses tableaux. L'art de grouper heureusement ne paraît pas trop familier à M. Vernet; il n'est pas aisé de faire des tableaux où il y ait beaucoup de mouvement sans unité d'action. Le grand secret du peintre consiste alors à rendre le chaos et la confusion sans confusion. Il me semble cependant qu'on a jugé M. Vernet trop sévèrement. On n'a pas réfléchi que, dans l'exécution de ses tableaux, il a été obligé de renoncer à son imagination pour ne peindre que ce qui est. Cet inconvénient est beaucoup plus grand qu'on ne pense d'abord. Le mérite de l'imagination de l'artiste et le travail de la composition pittoresque consistent, non à copier la nature telle qu'elle est en tel endroit, mais à rassembler plusieurs de ses effets et à en composer un tout heureux; voilà ce qui s'appelle imiter la nature. (Corr. litt., III, 93)

[M. Vernet, famoso por su talento para pintar paisajes y marinas, ha expuesto cuatro cuadros de gran formato que representan: el Interior del Puerto de Marsella, la Entrada al mismo puerto, el Puerto Nuevo o Arsenal de Toulon, y La pluma o la Pesca del atún. Los cuadros, repletos de detalles y de ejecución prodigiosa, no han tenido demasiado éxito. Los expertos han visto que no hay armonía entre la luz y sus efectos, y han encontrado demasiada confusión en la multitud de figuras que ocupan el primer plano. El arte de agrupar las figuras con éxito parece ser desconocido para M. Vernet; no es fácil hacer cuadros donde hay mucho movimiento sin unidad de acción. El gran secreto del pintor consiste en representar el caos y la confusión sin confusión. Sin embargo, me parece que M. Vernet ha sido juzgado con demasiada severidad. No se ha reconocido que, al ejecutar sus cuadros, se ha visto obligado a renunciar a su imaginación para poder pintar las cosas como son. Este es el gran incoveniente que debería tenerse en cuenta desde el principio. El mérito de la imaginación del artista y el trabajo de la composición pictórica consisten, no en copiar la naturaleza tal y como es aquí o allá, sino en unir varios de sus efectos y componer bien un conjunto. Esto es lo que se denomina, imitar a la naturaleza].

Véase también las breves observaciones de Baillet de Saint-Julien sobre los

Puertos de Vernet en el mismo Salón: Lettre à un partisan du bon gout sur l'exposition des tableaux faite dans le grand sallon du Louvre le 38 aout 1755, pp. 8-9.

[56] N.° 89. Claude-Joseph Vernet. Cat. n.° 37 (Londres); Cat. n.° 49 (París). El cuadro está fechado en 1762.

[57] En palabras del comentarista anónimo del Salón de 1763. en el Mercure de France: «Le spectateur distingue chaque partie de ces admirables compositions; il marche dans les chemins qui y sont tracés: il est prêt à aller à bord avec les Matelots; il parcout les Atteliers, voit les différents manoeuvres, il converse avec les personagges dont les Figures ingénieusement groupées. donnent de la vie & du mouvement à ces chefs d'oeuvre de l'Art» [El espectador distingue cada parte de estas composiciones admirables. Pasea por los caminos representados. está a punto de embarcar con los marineros, visita los talleres, contempla las distintas maniobras y conversa con los personajes. cuyas figuras ingeniosamente agrupadas, dan vida y movimiento a esta obra maestra del arte]. Citado en Claude-Joseph Vernet (París). p. 88.

[58] En este sentido. una cita más será reveladora: en el texto donde Diderot enumera sus andanzas por el tercer lugar. vemos que él y su compañero navegaron en una barca por un lago de regreso al castillo del que originalmente habían partido:

[N]ous voilà embarqués et vingt lorgnettes d'opéra braquées sur nous, et notre arrivée saluée par des cris de joie qui partaient de la terrasse et du sommet du château: nous y répondîmes, selon l'usage. Le ciel était serein, le vent soufflait du rivage vers le château, et nous fîmes le trajet en un clin d'oeil. Je vous raconte simplement la chose; dans un moment plus poétique j'aurais déchaîné les vents, soulevé les flots, montré la petite nacelle tantôt voisine des nues, tantôt précipitée au fond des abymes, vous auriez frémi pour l'instituteur, ses jeunes élèves et le vieux philosophe votre ami. J'aurais porté de la terrasse à vos oreilles les cris de femmes éplorées, vous auriez vu sur l'esplanade du château des mains levées vers le ciel, mais il n'y aurait pas eu un mot de vrai. Le fait est que nous n'éprouvâmes d'autre tempête que celle du premier livre de Virgile, que l'un des élèves de l'abbé nous récita par coeur; et telle fut la fin de notre première sortie ou promenade (Salons, II, 138).

[Allí nos embarcamos, con veinte prismáticos que nos observaban, y nuestra llegada fue recibida con gritos de alegría desde la terraza y desde lo alto del castillo. Respondimos a ellos según la costumbre. El cielo estaba sereno, el viento empujaba la corriente hacia el castillo y regresamos en un abrir y cerrar de ojos. Simplemente os cuento lo que pasó. En un momento más poético, habría desatado los vientos e incitado las olas; habría mostrado a ese pequeño esquife que ahora está cerca de las nubes, hundido en los abismos. Os habríais estremececido por el maestro, sus jóvenes alumnos, y vuestro viejo amigo el filósofo. Desde la terraza, habríais oído los gritos de una mujer llorando y, en la esplanada del castillo, veríais las manos clamando al cielo. Pero ni una sola palabra de esto hubiera sido cierta. El hecho es que no sufrimos ninguna tempestad, excepto la del primer libro de Virgilio, que uno de los alumnos del abate recitaba de todo corazón. Y así terminó nuestra primera excursion o "promenade"].

Desde mi punto de vista, la insistencia de Diderot en que realizaron el viaje «en un clin d'oeil», indica que, evocaciones como la del castillo visto desde el agua están inmersas en un esquema decorativo unitario e inmediatamente aprehensible: es decir, el ámbito de lo decorativo y el de lo imaginario no están absolutamente diferenciados e incomunicados, sino que la experiencia real del cuadro suponía una modulación («un viaje») entre ambos. La referencia a la tempestad de la Eneida es un problema añadido. Por un lado, es obvio que alude a otro proceso temporal, el de leer y recitar, pero lo hace de tal modo que nos deja en la incertidumbre. ¿Debemos ver en las consecuencias de este proceso –la descripción de la tempestad– una valoración de la instantaneidad, la duración o, incluso, algún tipo de combinación entre ambas?

[59] En «Thomas Couture and the Theatricalization of Action in 19th-Century French Painting» (Artforum, 8, n.º 10 [1970]) afirmo que las grandes transformaciones en el arte de David entre las décadas de 1780 y 1814 pueden entenderse en estos términos. Por ejemplo, en la segunda mitad de la década de 1790, David llegó a considerar la composición de los Horaces como théâtral, e intentó evitar este error en las Sabines dejando la acción en suspenso y reduciendo al mínimo la expresividad. En general, sugiero que la evolución del arte de David desde los Horaces y otros cuadros históricos de la década de 1780

hasta las Sabines y el Léonidas revela:

[una drástica pérdida de convicción en la acción y la expresión como fuentes de la pintura más ambiciosa, incluso una pérdida real de confianza en la no-teatralidad, es decir, en la autonomía de la acción y la expresión. Parece que David pensaba que sólo la acción más espiritual e interior podía escapar a lo teatral; sólo una acción que no tuviera que ver con el mundo, ya sea física o temporalmente, podría expresar su significado de forma pura y autónoma, de forma no teatral. Si estoy en lo cierto, los cuadros históricos de David revelan una expansión con creces del ámbito (¿el mundo?) de lo teatral] (41-2).

Véase, también: capítulo I, nota. 138; y el Apéndice C, el análisis de los dibujos de Homero de David de 1794. Casi todos los últimos cuadros «anacreónticos» de David reconocen sinceramente la presencia del espectador, y la mise-en-scène revela un caracter teatral más o menos evidente. Esto sugiere que, hacia 1809, fecha de Shapho, Phaon, et l'Amour, David reconoció la imposibilidad de establecer la ficción de la inexistencia de espectador. De este modo, comenzó a elegir unos temas y una forma de representación que, al menos, le permitían recibir con los brazos abiertos una nueva versión de lo teatral. En este contexto debemos entender el significado de los cuadros «anacreónticos» de David, que los eruditos continúan considerando como algo bastante misterioso.

[60] Hay tres autores que han insistido sobre este punto: Sainte-Beuve. Locquin y Folkierski (este último en «L'Etat présent des recherches sur les rapports entre les lettres et les arts figuratifs au XVIIIe siècle». Actes du Ve congrès international des langues et littératures modernes [Florencia, 1955], pp. 238-9). La mayoría de las pruebas de esta relación tienen que ver com Mme. Necker, que mantuvo una estrecha relación con Diderot en la década de 1770. De hecho, en la Paradoxe sur les comédien. Diderot menciona que ella y Suard había leído y admirado sus Salons (Œuvres esthétiques, p. 340). En una carta dirigida a Mme. Necker el 6 de septiembre de 1774. Diderot alude que le había mostrado al menos algunos de sus Salons (Correspondance, XIV, 77; citado por Locquin, La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785 [París, 1912], p. 141, nota. 2). En una carta más o menos de esa misma fecha, Mme. Necker le dice a Grimm: «Je suis enchantée de ses Salons. Je n'avois jamais vu dans les tableaux que des

couleurs plates et inanimées. Son imagination leur a donné pour moi du relief et de la vie. C'est presque un noveau sens que je dois à son génie» [Estoy encantada con sus Salons. Nunca he visto en esos cuadros más que colores planos y sin vida. Para mí. su imaginación les ha concedido profundidad y vida: casi, un nuevo sentido que le debo a su genio] (ibid., p. 94). Saint-Beuve cita las afirmaciones de Mme. Necker y continúa contando una historia que. ya sea literalmente cierta o no, demuestra que la idea de que Diderot y David se conocían todavía estaba presente a mediados del siglo XIX:

Diderot ne fut pas moins secourable et profitable aux artistes qu'au public. On m'a raconté que David, le grand chef d'école, sinon le grand peintre, ne parlait de Diderot qu'avec reconnaissance. Les débuts de David avaient été pénibles, il avait échoué jusqu'à deux et trois fois dans ses premières luttes. Diderot, qui hantait les ateliers, arrive dans celui de David: il voit un tableau que le peintre achevait; il l'admire, il l'explique, il y voit des pensées, des intentions grandioses. David l'écoute, et lui avoue qu'il n'a pas eu toutes ces belles idées. «Quoi! s'écrie Diderot, c'est à votre insu, c'est d'instinct que vous avez procédé ainsi; c'est encore mieux!». Et il motive son admiratin de plus belle. Cette chaleur d'accueil, de la part d'un homme célèbre, rendit courage à David, et fut pour son talent un bienfait. («Diderot», Causeries du lundi, 3e éd., III [Paris, n. d.], 309-10).

[Diderot fue de tanta ayuda y beneficio para los artistas como para el público. Me contaron que David, gran maestro y gran pintor, sólo hablaba de Diderot con gratitud. Los inicios de David habían sido difíciles, pues fracasó dos o tres veces en sus primeros objetivos. Diderot, que frecuentaba los estudios, visitó el de David. Allí vio un cuadro que el pintor estaba acabando. Lo alabó y explicó, y dijo que én el veía grandes pensamientos e intenciones. David le escuchó y admitió que él no tenía todas esas bellas ideas. "¡Qué!", exclamó Diderot, "¡... lo has pintado por instinto, sin saberlo! ¡Entonces es mucho mejor!...". Y justificó su admiración con mucho más ardor. Esta recepción tan calurosa de un hombre tan famoso dio nuevos animos a David y fue beneficioso para su talento].

Podemos citar otra prueba más de la circulación de uno o más Salones en la década de 1770. En un análisis del Salón de 1773, Samuel du Pont de Nemours alude a, «la charmante idée de M. Diderot des pigeons de Vénus qui font leur nid dans le casque de Mars» [la encantadora idea de Diderot de que las palomas de Venus aniden en el casco de Marte] (Dr. Karl Obser, Gaston Brière y Maurice Torneaux eds., Lettres de Du Pont de Nemours à la Margrave Caroline-Louise de Bade sur les salons de 1773, 1777, 1779 [París, 1909], p. 17), un tema que Diderot propuso en su Salon de 1767. Además, Du Pont se refiere en su comentario al Salón de 1779, a un cuadro de La Grenée que ha sido «durement critiqué par M. Diderot» [criticado duramente por M. Diderot] (ibid., p. 69), afirmación que, posiblemente, refleja una conversación entre ambos.

Un ejemplo sorprendente del uso de las ideas pictóricas de Diderot antes de la segunda mitad de la década de 1790 es el artículo de André Chénier, «Sur la peinture d'histoire», publicado en el Journal de Paris, el 20 de marzo de 1792 (Gérald Walter ed., Œuvres complètes [París, 1958], pp. 284-9). Chénier demuestra la preemiencia de David entre sus contemporáneos con unas frases y argumentos que parecen estar sacados directamente de Diderot. David y Chénier, enemigos políticos posteriormente, eran amigos a finales de la década de 1780 y es posible que el artículo de Chénier sea una prueba valiosa del pensamiento de Diderot sobre sí mismo y el arte de su época. Podemos establecer otro vínculo más a través de la familia Trudaine, a la que Diderot visitaba, y que le encargaron a David La Mort de Socrate, una obra absolutamente diderotiana, tal y como han subrayado Seznec y otros. (Véase, Seznec, Essais sur Diderot et l'antiquité [Oxford,1957], pp. 15-20).

[61] Entre 1769 y 1775, David fue un miembro más de la familia Sedaine. Se decía que el dramaturgo trataba al pintor casi como a un hijo. En palabras de Mme. Vandeul (la hija de Diderot): «Il avait aimé David dans sa jeunesse avec une tendresse infinie, parce qu'il s'était créé lui-même la supériorité de son art. Il avait pressenti le talent de l'enfant, il était fier de ses succès. Son attachement pour lui était tel que beaucoup de gens le croyaient son fils. mais Mme. Sedaine m'a assuré qu'il n'en était rien» [había querido al joven David con infinita ternura. pues el mismo creía en la superioridad de su arte. Había tenido el presentimiento del talento del muchacho y estaba orgulloso de su éxito. Su afecto por él era tal que muchos pensaban que David era su hijo. pero Mme. Sedaine me aseguró que no era así] («Notice historique sur Sedaine», Corr. litt. XVI. 243). La obra más famosa de Sedaine. Le Philosophe sans le savoir (1765) fue escrita para vengar a Diderot y, en general, al grupo del philosophe contra las

calumnias de Palissot. (Véase, Ira Owen Wade, «The Title of Sedaine's Le Philosophe sans le savoir», PMLA, 43 [1928], 1031-2). También se considera que esta obra es un intento de poner en práctica las teorías dramáticas de Diderot (ibid., 1029-32) y, en su estreno, fue alabada por éste como una obra maestra (Correspondance, V, 210-2, 223-30). En la época en que David vivió con Sedaine, el dramaturgo y el philosophe ya eran amigos y admiradores mutuos desde hacía años. También sabemos que Diderot frecuentaba las reuniones de amigos y colegas que Sedaine daba los lunes (véase Mme. de Vandeul, «Notice historique sur Sedaine», 242). En resumen, el joven David tuvo muchas oportunidades de conocer a Diderot en sociedad y también sus ideas. En este sentido, la frase del Salon de 1781 con la que Diderot inicia su comentario del Bélisaire de David (una paráfrasis de Bérénice. «Tous les jours je le vois et crois tojours le voir pour la première fois» [«Todos los días [le] veo y siempre creo ver[le] por primera vez»], Salons, IV, 377) debe tener un significado especial. Suele interpretarse referida al cuadro pero, en mi opinión, es posible que se refiera también al propio David, cuya presencia en el Salón como uno de los mejores pintores de su generación debió producir en Diderot una satisfacción considerable. También debemos señalar que, tras el éxito del Bélisaire en el Salón de 1781, David recibió chez Sedaine la visita de jóvenes pintores, ya que su propio apartamento no era adecuado para tales acontecimeintos. (Louis Hautecoeur, Louis David [París, 1954], p. 60).

[62] Debemos subrayar un hecho biográfico de Fragonard: su amistad e íntima unión artística con su contemporáneo Hubert Robert. Ambos artistas solían dibujar juntos en Roma a finales de la década de 1750 y comienzos de la década siguiente, y ambos estaban apadrinados allí y en toda Italia por un coleccionista y grabador muy entusiasta, el abate de Saint-Non. Por tanto, el hecho de que Diderot empleara la ficción de entrar físicamente en los cuadros de ruinas de Robert no carecía de relevancia en el arte de Fragonard. Para más detalles de la relación entre Fragonard, Robert y Saint-Non, véase Georges Wildenstein, The Paintings of Fragonard, trad. C. W. Chilton y Mrs. A. L. Kitson (Nueva York, 1960), pp. 7-9, 13. Cf. también Levey y Kalnein, Art and Architecture of the Eighteenth Century in France (Hardmonsworth, 1972), pp. 174-84.

[63] Alexandre Ananoff, L'Oeuvre dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) I (París, 1961), Cat. n.º 61. Respecto al dibujo L'Invention de la liberté, Starobinski cita a Claudel, p. 125

[64] Wildenstein, The Paintings of Fragonard, Cat. n.os 202, 386, 387, 391.

[65] Ibid., Cat. n.os 272, 287, 390, 491, 496.

[66] Ibid., Cat. n.° 250. Sobre la identificación del modelo como Diderot, véase Pierre Rosenberg e Isabelle Compin, «Quatre nouveaux Fragonard au Louvre (I)» La Revue du Louvre et des musées de France, 24, n.° 3 (1974), 186-8. El mejor estudio general sobre los portraits de fantaisie hasta la fecha es el de Charles Sterling, An Unknow Masterpiece by Fragonard (Williamstown, Mass. Sterling and Francine Clark Art Institute, 1964). El breve ensayo de Sterling se refiere principalmente al Portrait d'homme (le Guerrier), un cuadro que no aparece citado en la monografía de Wildenstein sobre el pintor. Según Sterling, hay catorce portraits de fantaisie en total: los otros, junto con el presunto retrato de Diderot, están catalogados por Wildenstein con los n.os 239-47, 254, 256 y 342. Sterling escribe: «Excepto los retratos femeninos cuyas actitudes no son impetuosas, todos los modelos parecen estar poseídos por una fuerza interior que les obliga a volver la cabeza, a adoptar una mirada lejana, como si estuvieran pesando o en un sueño: obedecen al imperioso mandato de su genio personal»).

[67] Ibid., Cat. n.os 85, 210, 211.

[68] Véase los dos últimos párrafos del ensayo sobre Fragonard en L'Art du dix-huitîeme siècle.

[69] Diez de estos dibujos, que pertenecieron originalmente a Saint-Non, están reproducidos en el catálogo de la Collection Pierre-Adrien Pâris (Besançon, 1957), Cat. n.os 32-41.

[70] Ananoff, L'Œuvre dessiné, II (París, 1963), Cat. n.os 894; Collection Pierre-Adrien Pâris, Cat. n.° 32.

[71] Wildenstein, The Paintings of Fragonard, Cat. n.os 447 y 448. El mejor paisaje con figuras de este período es, por supuesto, la Fête at Saint-Claud (ibid., Cat. n.° 436). «No es una exageración», escribe Levey, «decir que los jardines de Villa d'Este están presentes en todos los paisajes posteriores de Fragonard» (Art and Architecture, p. 180).

[72] Ibid., Cat. n.° 306; también conocido con La declaration d'amour, Les Souvenirs, y La Lettre d'amour. Para un estudio sobre el rechazo de Mme. du Barry a la serie de Fragonard en favor de los cuadros de Vien, véase Franklin M. Biebel, «Fragonard and Madame du Barry», Gazette des Beaux-Arts, 6e pér., 56 (1960), 207-26. Biebel afirma que Mme. du Barry consideró que los lienzos de

Fragonard eran estilísticamente conservadores y que su preferencia por Vien representa un triunfo del gusto neoclásico. que tenía aceptación general. La reconstrucción más convincente de la serie en relación a su supuesto destino es Donald Posner. «The True Path of Fragonard's "Progress of Love"». Burlington Magazine, 114 (1972), 526-34. Véase también el estudio sobre la serie en The Frick Collection: An Illustrated Catalogue (Nueva York. 1968). II. 94-120.

[73] Existe un número considerable de escritos que, a pesar de que no mencionan a Fragonard por su propio nombre. sugieren que el público del siglo XVIII tendía a contemplar su arte en estos términos. Un estudio interesante sobre las teorías de acabado imaginativo de la época. tanto en arte como en literatura. incluso en obras formalmente terminadas. es el de Eric Rothstein. «"Ideal Presence" and the "Non Finito" in Eighteenth-Century Aesthetics». Eighteenth- Century Studies, 9 (1976), 307-32. Rothstein propone como ejemplos de este acabado el tratamiento de Diderot de las dos Piété filiale de Greuze y el Paysage avec figures et animaux de Loutherbourg (318); esto tiene sentido en el contexto de su argumentación general. pero fracasa respecto a lo que considero la distinción fundamental entre la concepción pastoral y la concepción dramática de la pintura de Diderot. En este sentido. las teorías del acabado imaginativo analizadas por Rothstein pueden aplicarse de forma más o menos parecida a fuentes francesas e inglesas. mientras que el problema del ensimismamiento y teatralidad que me interesa parece haber sido propio de Francia. Rothstein también analiza brevemente el significado tan especial del boceto y el inacabado para los teóricos del siglo XVIII. 326-7.

[74] N.º 176. Wildenstein. The Paintings of Fragonard. Cat. n.º 225.

[75] Salons. II. 188-98.

[76] El tema parece estar basado en el libretto de Pierre-Charles Roy para Callirhoé, una ópera (o «tragédie-lyrique»), que se estrenó en 1712 y se representó en varias ocasiones. La última fuente de la historia es. Pausanias. Description of Greece, libro VII, cap. xxi.

[77] Salons. II. 195

[78] Hay una afinidad obvia entre el relato de Diderot de la proyección de imágenes coloreadas sobre una pantalla –idea que. sin duda. está extrapolada de su gusto por las linternas mágicas– y el cine moderno. Pero también es evidente

la semejanza de los demás aspectos de su comentario sobre Corésus et Callirhoé – e.g., el uso de la ficción del sueño, la descripción de su inmovilidad física en la caverna (un detalle sacado claramente de Platón) y su caracterización de las imagens proyectadas como fantômes – y el análisis de los teóricos contemporáneos del cine, sobre todo el de Stanley Cavell respecto a la relación del público cinematográfico con el objeto de su experiencia. Véase Cavell, The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film (Nueva York, 1971), especialmente: pp. 25-7, donde se afirma que «la falta de ayuda» del espectador está «asegurada mecánicamente»; pp. 101-2, donde se distinguen y comparan las películas con los sueños y fantasías; p. 155, donde se dice que la experiencia del cine «es como en la Caverna de Platón, la realidad está detrás nuestro»; y pp. 162-3, donde se dice que «las imágenes proyectadas no son sombras; más bien, podríamos decir, son formas». Cavell también estudia la relación entre público y cine en un largo ensayo, «More of The World Viewed» The Georgia Review, 28 (1974), 571-631. Cf. las notas de Francis Macdonald Conford en su traducción de, The Republic of Plato (1941; reed. Nueva York, 1966), «Un Platón moderno compararía su caverna con un cine subterráneo, donde el público mira el juego de sombras que proyecta una película que pasa ante una luz situada a sus espaldas» (p. 288, nota 2).

[79] Salons, II, 198.

[80] Enfatiza el carácter intensamente ensimismado de algunos de los tableaux que, según se nos dice, conducían al cuadro que constituía el clímax de la serie (i.e. el de Fragonard). Tras describir el templo donde tiene lugar la acción principal, Diderot continúa narrando la llegada de un joven acólito vestido de blanco, con un «air triste» [«un aire triste»] y seguido de un sacerdote: «Ce prêtre avoit les bras croisés sur la poitrine, la tête tout-à-fait penchée. Il paroissoit absorbé dans le douleur et la réflexion la plus profonde; il s'avançoit à pas lents. J'attendois qu'il relevât sa tête; il le fit en tournant les yeux vers le ciel et poussant l'exclamation la plus douloureuse, que j'accompagnai moi-même d'un cri, quand je reconnus ce prêtre» [El sacerdote tenía los brazos cruzados sobre el pecho, la cabeza totalmente inclinada y parecía absorto en el dolor y la más profunda reflexión: avanzaba a paso lento. Yo esperaba que levantara la cabeza: lo hizo dirigiendo los ojos al cielo y lanzando una exclamación terriblemente dolorosa que acompañé con un grito cuando reconocí al sacerdote] (ibid., 192). Creo que la descripción de Diderot de los actos del sacerdote –la inclusión de una ontogenia ensimismada para el tableu del clímax– revela hasta qué punto pensaba que la gran expresividad del cuadro de Fragonard se debía a lo que he

denominado el predominio del ensimismamiento.

[81] Sólo hay un pasaje remotamente comparable en los Salones. Al final de la sección dedicada a Vernet del Salon de 1767 Diderot narra dos sueños sobre un naufragio de gran carga emocional y dramatismo pero. aunque se basan claramente en escenas similares de Vernet, no se presentan como versiones ficticias de cuadros (Salons. III. 162-5). El análisis de Diderot de estos sueños forma parte de una discusión sobre la intensidad de las sensaciones durante el sueño. discusión que analiza Aram Vartanian. Resumiendo las reflexiones de Diderot, Vartanian afirma: «La finalidad de la experiencia-sensorial es, irónicamente. más fuerte cuando los sentidos están realmente dormidos. De hecho, la naïveté del sueño restaura las condiciones cognitivas de un materialismo original –de una receptividad primaria mediante la cual la mente acepta las cosas tal y como se le presentan de verdad – que vence, a través de la inmediatez de la percepción –por un acto de fe visual–. las sutilezas tan lúcidas de una metafísica dualista o subjetivista». («Diderot and the Phenomenology of the Dream». Diderot Studies VIII [1966]. pp. 250-1). En los términos empleados en este libro, podríamos decir que el sueño restaura las condiciones cognitivas de una forma de percepción pre -teatral.

Me veo tentado a sugerir que el medio del cine puede abarcar, de forma rutinaria o mecánica, la concepción dramática y pastoral de la pintura. Es decir, puede conseguir algo equivalente a la exclusión y presencia simultánea del espectador en la escena de la representación.

[82] El cuadro está en la Colección Devonshire, en Chatsworth. Fue grabado por Gerard Scotin el Joven en el siglo XVII y nuevamente en el XVIII por Louis Bosse (tengo mis sospechas del grabado de Scotin, cuya versión final cambia). He preferido reproducir la versión de Bosse porque sitúa a Belisario a la derecha, lo cual facilita la comparación con el Bélisaire de David de 1781; es imposible saber en qué grabado estaba pensando Diderot. En el siglo XVIII ya se había puesto en cuestión la atribución a Van Dyck: «[Walpole] habla de Belisario como una obra dudosa y el que escribe coincide plenamente con esta opinión» (John Smith, A Catalogue Raisonée of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters, III [Londres, 1831], 80-1, Cat. n.º 265). Otros autores posteriores, como Lionel Cust, Anthony Van Dyck (Londres, 1900) y Emil Shaeffer, Van Dyck. Klassiker der Kunst (Stuttgart y Leipzig, 1909) no incluyen al Belisario entre las obras auténticas de Van Dyck. Una excepción a este escepticismo tan generalizado es la obra de Jules Guiffrey, Antoine Van

Dyck (París, 1882), p. 146, Cat. n.º 276. Respecto a la atribución a Borzone, véase Camillo Manzitti, «Influenze Caravaggesche a Ginebra e nuovi ritrovamenti su Luciano Borzone», Paragone 12 (septiembre de 1971), 31-42, esp. 36-7. Agradezco al profesor Zirca Filipczak por sus consejos en la literatura menor sobre Van Dyck.

[83] Las fuentes para el siguiente resumen de la carrera de Belisario y su consiguiente recuerdo en la literatura y el arte incluyen: Procopio de Cesaria, History of the Wars, trad. H. B. Dewing, 6 vols. (Nueva York, Londres y Cambridge, Mass. 1914-1954); Edward Gibbon, The Decline and Fall of the Roman Empire, ed. J. B. Bury, IV (Londres, 1898); el artículo, «Belisarius» en la edición undécima y quincuagésima de la Encyclopaedia Britannica; y Francis A. De Cato, «The Belisarius Theme in England and France, 1767-1802» (sin publicar, Universidad Johns Hopkins, 1974).

[84] Para la controversia en torno al Bélisaire, véase John Rewick, «Reconstruction and Interpretation of the Genesis of the Bélisaire Affair, with an Unpublished Letter from Marmontel to Voltaire», Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 53 (1967), 171-222.; ídem., «Marmontel et "Bélisaire": réflexions critiques sur les "Mémoires", en Jean François Marmontel (1723-1799): De l'«Encyclopédie» à la contre-révolution, ed. J. Ehrard (Clermont-Ferrand, 1970), pp. 49-69; e ídem, «Marmontel, Voltaire and the Bélisaire Affair», Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, 121 (1974). Uno de los puntos principales de la controversia era el capítulo 15, donde Marmontel defendía la libertad religiosa y rechazaba la idea de un Dios vengador, lo cual provocaba a la opinión ortodoxa.

[85] Luigi Salerno, L'Opera completa di Salvator Rosa (Milán, 1975), Cat. n.º 110. El Belisario de Rosa, actualmente en el Sitwell Estate, Renishaw Hall, Stafford (Derbyshire), perteneció a Lord Townshend en la década de 1760, que lo consideraba como la obra maestra de la «Camara Belisario» del Raynham Hall, Norfolk. Además, también se conocían los grabados de Robert Strange y Cristoforo dell'Acqua. Otro cuadro de Rosa, actualmente en la Galería Doria-Pamphili, fue considerado durante mucho tiempo como una representación de Belisario, aunque ahora se le conoce simplemente como Paisaje con filósofo ciego (ibid., Cat. n.º 203).

[86] Correspondance, IV, 57.

[87] N.° 153.

[88] Salons. III. 286. En su crítica demoledora del cuadro de Jollain. Diderot demuestra que conoce la versión de Rosa de este tema: «Quand je vois des Jollains tenter ces sujets après un Van Dyck. un Salvator Rosa. je voudrais bien savoir ce qui se passe dans leur têtes; car enfin, refaire Bélisaire après ces hommes sublimes. c'est refaire Iphigénie après Racine. Mahomet après Voltaire» [Cuando veo a pintores como Jollain trabajando estos temas después de Van Dyck o Salvator Rosa. me gustaría saber realmente qué es lo está pasando por sus cabezas. Después de todo, volver a trabajar en el Belisario tras estos hombres sublimes es como escribir Iphigénie después de Racine y Mahomet después de Voltaire] (ibid.).

[89] Véase. por ejemplo. su crítica a la obra de Roslin Le Roi. après sa maladie & son retour de Metz, reçu à l'Hôtel-de-Ville de Paris... (Salón de 1763, n.° 70; Salons. I. 129): y su elogio a la Piété filiale de Greuze en el mismo Salon (ibid., 234).

[90] Salons. II. 157.

[91] Jean-François Marmontel, Mémoires, ed. John Renwick (Clermont- Ferrand, 1972). I. 236-7. Marmontel narra que. alrededor de 1765 (no da una fecha exacta) se sintió enfermo a causa de lo que describe como, «une humeur visqueuse qui obstruoit l'organe de la respiration» [un humor viscoso que obstruía el órgano de la respiración] (236); teniendo un presentimiento muy claro de que iba morir. decidió ocupar sus últimos momentos con un proyecto ambicioso, cuya inspiración estaba ante sus ojos. En sus propias palabras:

On m'avoit fait présent d'une estampe de Bélisaire, d'aprés le tableau de Van Dyck; elle attiroit souvent mes regards, et je m'étonnois que les poëtes n'eussent rien tiré d'un sujet si moral, si intéressant. Il me prit envie de le traiter moi-même en prose; et, dès que cette idée se fut emparée de ma tête, mon mal fut suspendu comme par un charme soudain. O pouvoir merveilleux de l'imagination! Le plaisir d'inventer ma fable, le soin de l'arranger, de la développer, l'impression d'intériêt que faisoit sur moi-même le premier apperçu des situations et des scènes que je préméditois, tout cela me saisit et me détacha de moi-même, au point de me rendre croyable tout ce que l'on raconte des

ravissemens extatiques (237).

[Me habían regalado un grabado de Belisario según el cuadro de Van Dyck. Solía atraer mi mirada y me asombraba que los poetas nunca hubieran hecho nada con este tema tan moral, tan interesante. Me invadió el deseo de tratarlo yo mismo en prosa. Y, tan pronto como esta idea se apoderó de mi mente, mi enfermedad se estancó como por un hechizo repentino. Oh, ¡qué maravilloso poder el de la imaginación! El placer de inventar mi propio relato, el cuidado necesario para crearlo, desarrollarlo, el interés de concebir las primeras escenas y situaciones, todo ello me atrapó y me hizo olvidarme de mí mismo, hasta tal punto que todo lo que he oído sobre los raptos de éxtasis me pareció creíble].

En aquel momento, Marmontel comenzó a ser tratado por el doctor florentino Gatti, que le curó en breve tiempo. Marmontel continúa diciendo que leyó su novela en voz alta a Diderot, el cual estaba, nos dice, «très-content de la partie morale» [muy contento con la parte moral] (ibid.). Pero, Renwick aporta en una nota algunas citas de la Correspondance de Diderot:

«A propos on a prétendu que Marmontel a pris mon ton pour modèle de celui de son héros. Il me semble pourtant que je ne suis ni si froid, ni si commun, ni si monotone. Ah! mon ami, le beau sujet manqué! Comme je vous aurois fait fondre en larmes, si je m'en étois mêlé! Notre ami Marmontel disserte, disserte sans fin, et il ne sait ce que c'est que causer» [A propósito, se ha dicho que Marmontel se ha basado en mí como modelo para su propio héroe. Sin embargo, me parece que yo no soy tan frío, tan tópico, tan monótono. ¡Ah, amigo mío! ¡Todo por mi culpa! Nuestro amigo Marmontel diserta, diserta sin fin, pero no sabe qué es hablar] (Mémoires, II, 503). Cf. también, Grimm, en el Corr. litt del 1 de marzo de 1767 (VII; 248-54) que dice que fue Diderot el que le dio a Marmontel la idea de escribir el Bélisaire.

[92] Jean-François Marmontel, Œuvres complètes (Lieja, 1777), III, 3.

[93] Ibid. 5. A continuación de esta escena se nos dice: «C'étoit sur l'ame de ce jeune homme [Tiberio] que l'extrême vertu, dans l'extrême malheur, avoit fait le plus d'impression. Non dit-il, à l'un de ses amis, qui approchoit de l'Empereur, non, jamais ce tableau, jamais les paroles de ce vieillard ne s'effaceront de mon

ame» [Había en el alma de este hombre esa virtud tan extrema, esa desgracia tan grande que nos produjo una terrible impresión. “No”. dijo a uno de sus amigos que se acercaba al emperador, “este tableau, las palabras de este anciano, jamás se borrarán de mi alma”] (7).

[94] Ibid., 28.

[95] Ibid., 29.

[96] Debemos mencionar que ninguna de las cuatro ilustraciones dibujadas por Gravelot para el Bélisaire de Marmontel representan alguna de las escenas citadas. (Las ilustraciones fueron grabadas por Le Vasseur, Massard, Le Veau y Masquelier). Tampoco parece que las ilustraciones de Gravelot. cuyo carácter no es realmente ensimismado, ejercieran algún tipo de influencia sobre los cuadros de Vincent y David que analizaré al terminar este capítulo.

[97] N.° 189. Un estudio reciente sobre el lienzo de Vincent es el de J.-P. C. [Jean-Pierre Cuzin]. en el catálogo de la exposición French Painting 1774-1830: The Age of Revolution (París, Grand Palais; Detroit, Institute of Arts; Nueva York, Metropolitan Museum of Art: noviembre 1974-septiembre 1975). pp. 670-1. Cat. n.° 199.

[98] No debe resultarnos muy sorprendente que el Bélisaire de Vicent les pareciera a los críticos del momento una obra algo fría, sobre todo si se la compara con el tratamiento canónico del tema de Van Dyck. En opinión del crítico del L’Année Littéraire:

Son Belisaire recevant l’aumone a beaucoup de merite du coté de l’execution, sur tout pour la precision des contours qui sont de la plus grande verite; mais la composition en parait bien froide lors qu’on se rappelle ce meme sujet par Vandick et Salvator Rosa. Le general des armées d’un empereur privé de la vue et aprés une longue prison reduit a mendier sa vie, est un evenement si extraordinaire, si attendrissant que je m’etonne qu’il n’ait point echauffé la verve du jeune artiste. (Deloynes Collection, XLIX, 795-6).

[Su Belisario pidiendo limosna tiene mucho mérito en cuanto a su ejecución,

especialmente por la precisión de los contornos, que resultan extremadamente veraces. Pero su composición parece bastante fría si recordamos el tratamiento de este mismo tema de Van Dyck o Salvator Rosa. El general del ejército de un emperador, privado de la vista y obligado a pedir limosna para poder vivir tras su largo encarcelamiento, es un evento tan extraordinario, tan emocionante, que me sorprende que no haya tocado la fibra sensible del joven artista].

El crítico del Mercure de France observa:

C'était sans doute une entreprise difficile de nous representer, après Vandick, Belisaire reduit a la mendicité, nous avouerons cependant avec plaisir que le Belisaire de M. Vincent a plus de noblesse, il est mieux drapé et on appercoit encore sous la draperie qui le couvre, une marque de son ancien etat. d'un autre coté aussi, le soldat que Vandick a representé debout, les mains croisées et reflechissant sur le sort de son ancien general, au quel il vient de donner une obole, forme un contraste plus frapant, plus sublime dans son tableau, que l'officier que M. Vincent a representé dans le sien et dont l'attitude n'a rien de bien caracterisé (Deloynes Collection, X, 1102).

[Sin duda, fue una tarea difícil, después de Van Dyck, representar a Belisario pidiendo limosna. Sin embargo, debemos admitir con placer que el Belisario de M. Vincent posee más nobleza, está mejor vestido y todavía se puede ver, bajo las ropas que le cubren, algún indicio de su condición original. Por otro lado, el soldado que Van Dyck representó de pie, con las manos cruzadas y ponderando sobre el destino de su anterior general, al que acaba de dar un óbolo, supone un contrate más soprendente, más sublime en el cuadro que el oficial que ha representado M. Vincent, cuya postura no está muy bien resuelta].

(Ambos textos son transcripciones escritas a mano de las ediciones originales, de ahí su ortografía tan peculiar).

Recientemente, Jean-Pierre Cuzin describió al Bélisaire de Vincent como «ese

cuadro callado y taciturno, donde se enfatiza la intensidad de la mirada de las cinco figuras que se vuelven al ciego» (French Painting 1774-1830, p. 671). Carol Duncan ha realizado una lectura psico-política del cuadro donde intenta demostrar que la figura de Belisario «afirma su presencia contra aquellos que se enfrenta» («Neutralizing "The Age of Revolution"», Artforum, 14, n.º 4 [1975], 49). Véase también, la carta de Robert Rosenblum respondiendo al artículo de Duncan en, Artforum, 14, n.º 7 (1976), 8-9.

[99] Un indicio del interés de Vincent por la representación del ensimismamiento en el Bélisaire es, según parece, su decisión consciente de basar su composición en la Incredulidad de Santo Tomás, de Caravaggio. Esta última es una de las obras más ensimismadas de todos los tiempos donde participan más de una figura: junto con otros lienzos de mediados y finales de la década de 1590, supone una nueva fase no sólo en el arte de Caravaggio –hasta entonces sólo había pintado figuras que parecen muy conscientes de ser objeto de contemplación– sino también en el desarrollo de la relación entre ensimismamiento y realismo que, en el curso de unas décadas, será fundamental en el arte de Rembrandt y Vermeer (véase capítulo I, n. 88). El cuadro original de Santo Tomás se encuentra hoy en día en Postdam, pero permaneció en la Galería Giustiniani hasta 1816, además de la existencia de numerosas copias del siglo XVII –lo cual revela la gran popularidad de la manera ensimismada de Caravaggio durante aquel siglo–. Para un breve estudio del Santo Tomás, véase Walter Friedlaender, Caravaggio Studies (1955; reed. Princeton, 1974), pp. 161-3, ilustración 22; un listado de las copias, Alfred Moir, Caravaggio and his Copyists, College Art Association Monographs, 31 (Nueva York, 1976), pp. 88-90.

[100] N.º 113. Un estudio reciente sobre el Bélisaire de David y otras obras relacionadas, véase la colaboración de A. S. [Antoine Schnapper] en French Painting 1774-1830, pp. 364-5, Cat. n.º 30; Cf. también Hautecoeur, Louis David, pp. 55-61.

[101] Esta es una de las características más sobresalientes de los cuadros históricos de David de la década de 1780. En mi artículo, «Thomas Couture and the Theatricalization of Action», analizo la estructura temporal de los Horaces, las Sabines y el Léonidas (41-2).

[102] Los historiadores han tendido a subrayar el carácter quatroccentista del manejo del espacio en los Horaces, el cuadro de la década de 1780 al que se han

dedicado el mayor número de estudios de toda la literatura moderna. (Cf. Hautecoeur. Louis David. pp. 84-5. Robert Rosenblum. Transformations in Late Eighteenth Century Art [Princeton, 1967], p. 72; Hugh Honour, Neo-Classicism [Harmondsworth y Baltimore. 1968]. pp. 36-7. Pero el Bélisaire. el Sócrate y el Brutus son mucho más complejos espacialmente que los Horaces. En este sentido. me parece más apropiado establecer paralelismos con los siglos XVI y XVII. El estilo de las figuras del Bélisaire también está profundamente influido por Rafael y Poussin.

[103] Hautecoeur, Louis David, p. 56.

[104] Véase E. H. Gombrich. «The "What" and the "How": Perspective Representation and The phenomenal World», en Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman. ed. Richard Rudner e Israel Scheffler (Indianápolis y Nueva York, 1972), pp. 129-49.

[105] Véase Etienne-Jean Delécluze. Louis David. son école et son temps (París. 1855), pp. 222-3. Delécluze, uno de los primeros alumnos de David, también contó que el maestro le pidió ayuda para hacer la representación perspectiva del plan topographique que pretendía usar como base para la composición del Léonidas (p. 223).

[106] Mi argumentación se ha beneficiado enormemete gracias a las conversaciones mantenidas con el profesor Samuel Y. Edgerton. Jr. cuya obra. The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective (Nueva York, 1975) considero indispensable. Pero. debo decir que el Profesor Edgerton sigue sin estar convencido de mi lectura del Bélisaire de David, sobre todo, mi sugerencia de que la estructura perspectiva sirve para colocar al espectador en frente de la figura del soldado.

[107] Un estudio reciente del Bélisaire de Peyron, véase el artículo de P. R. [Pierre Rosenberg], en French Painting 1774-1830. pp. 563-4. Cat. n.º 139. El cuadro fue realizado en Roma para el Cardenal de Bernis.

[108] Le Mort de Socrates. con ese profundo tunel que aparece en la izquierda. quizá responda al empleo más arriesgado de esta convención por parte de David. Al referirnos al Socrates. debe tenerse en cuenta que. debido a que el cuadro es mucho más pequeño que las otras obras maestras de David de la década de 1780, no hay problema a la hora de saber dónde se sitúa realmente el espectador (en frente del cuadro en su conjunto). Pero esto hace aún más apremiente el

alejamiento de la mirada del espectador de Sócrates y el efecto del túnel visto en perspectiva. con tres figuras exquisitas subiendo los escalones en un último término.

* La relación entre el obelisco y el espectador es aún más estrecha de lo que parece. Existe una congruencia sorprendente entre el torso y la cabeza de la figura del soldado y el frontón del templo. que sobresale y casi sobrepasa a la figura. La estructura perspectiva sitúa al espectador real más o menos en la misma relación con el soldado que el obelisco en relación al frontón (i.e. en frente y ligeramente a la izquierda). Esto sugiere que debemos considerar al obelisco y al frontón como una transposición que se aleja en la profundidad ilusionista del cuadro de la unidad formada por el espectador y el soldado; es decir. sugiere que tanto el soldado como el obelisco representan el espectador: parece que David vio que, situando al soldado a una distancia intermedia (o, al menos. ésta parece ser su posición) se conseguía abrir el cuadro desde atrás. creando así este segundo espectador sustitutorio como medio de enlace con el fondo: o bien creyó que debía indicar que la acción principal del cuadro. incluyendo el acto del soldado de reconocer a su anterior general, tiene lugar detrás de ese espectador abstracto sustitutorio. una posibilidad todavía más radical que no tendríamos porqué descartar.

[109] Las consecuencias de esta imaginaria rotación todavía pueden verse en la magnífica obra, Marat assassiné (1793). donde vemos un bloque de madera, a la derecha del primer término. con la inscripción «A MARAT / DAVID / L'AN DEUX», que es descendiente directo del sillar del Bélisaire. El bloque de madera y su inscripción en el Marat también debe compararse con el cajón semi-abierto con los naipes del Chateau des cartes de Chardin. que analizamos en el capítulo I: en general. el Marat establece una relación íntima con todo el espectro de temas discutidos en este libro.

[110] Salons. IV. 337.

[111] Ibid.

[112] N.º 104. La versión data de 1784. Cf. las referencias citadas en la nota 100.

[113] David también debió responder a varias críticas que se esgrimieron contra el original cuando se expuso en el Salón de 1781. Sin embargo. resulta sorprendente que los elementos del original más criticados por sus

contemporáneos –e.g. la acción del soldado y la posición de las piernas del joven guía– sobreviven más o menos intactas (lo primero más que lo último) en la otra versión.

[114] Véase Apéndice C para un análisis de los dibujos de Homero de David (1794), que recuerdan al Bélisaire al tiempo que culminan con la eliminación de la acción y expresión desatadas en las Sabines y el Léonidas.

Apéndice A

Grimm: sobre la unidad, instantaneidad y otros tópicos

15 décembre 1756

Les grandes machines en peinture et en poésie m'ont toujours déplu. S'il est vrai que les arts en imitant la nature n'ont pour but que de toucher et de plaire, il faut convenir que l'artiste s'en écarte aussi souvent qu'il entreprend des poëmes épiques, des plafonds, des galeries immenses, en un mot, ces ouvrages compliqués auxquels on a prodigué dans tous les temps des éloges si peu sensés. La simplicité du sujet, l'unité de l'action, sont non-seulement ce qu'il y a de plus indispensable pour l'effet. Notre esprit ne peut embrasser beaucoup d'objets, ni beaucoup de situations à la fois. Il se perd dans cette infinité de détails dont vous croyez enrichir votre ouvrage. Il veut être saisi au premier coup d'oeil par un certain ensemble, sans embarras et une [sic] manière forte. Si vous manquez ce premier instant, vous n'en obtiendrez que de ces éloges raisonnés et tranquilles qui sont la satire et le désespoir du génie. On croit faire l'apologie de ces grandes machines en disant qu'elles sont moins faites pour toucher que pour exciter l'admiration. Mais l'admiration est un sentiment rapide, un saisissement subit qui n'a point de durée et qui devient fatigant et froid dès qu'on veut le prolonger. Il est toujours produit par la simplicité et la sublimité d'une penseé ou poésie, en peinture et en musique; au lieu que ces ouvrages compliqués ne sauraient que causer une espèce d'étonnement froid. L'éclatant le plus artistement arrangé lasse et rebute bientôt. Je ne parle point de cette foule d'ornements postiches, et d'accessoires toujours déplacés, qu'un ouvrage composé et d'une certaine étendue entraîne nécessairement. Le moins de mal qu'on en puisse dire, c'est qu'ils jettent dans l'esprit je ne sais quelle distraction de l'objet principal, et qu'ils achèvent de détruire l'effet de l'ensemble. On a beau vanter [sic] l'unité de l'action, la subordination des détails et leur rapport au sujet principal, dans tous les grands ouvrages de poésie et de peinture, il n'y en a point dont on ne retranchât les deux tiers s'il était question de n'y conserver que ce qui tient essentiellement au sujet. Combien d'épisodes qui nous font perdre de vue les personnages véritables de l'action et nous mettent dans une compagnie de gens

que nous n'avions pas lieu d'attendre et qui ne devaient pas nous occuper! Pour moi, j'avoue franchement que jamais je n'ai vu une galerie ou un plafond, ni lu un poëme épique sans une certaine fatigue et sans sentir diminuer cette vivacité avec laquelle nous recevons les impressions de la beauté.

Ces réflexions en amènent nécessairement une autre. Il est incroyable combien dans tous les arts l'imitation a amené de ravages et de maux. C'est à elle seule qu'il faut imputer l'audace et les succès des gens médiocres, la timidité des hommes d'un vrai génie, et les dégoûts qu'ils éprouvent. Homère, obéissant à ce feu divin dont il se sentait échauffé, composa cette histoire de la fameuse querelle des Grecs et des Troyens. La sublimité de son imagination, la simplicité de son âme et de son temps, donnent à tous les détails de son poëme, quelque diffus qu'ils soient, un charme inexprimable. Mais en écouttant cette muse qui l'inspirait en chantant la colère d'Achille, il ne comptait certainement pas de laisser à ses successeurs le modèle d'un poëme épique. Raphaël et les grands peintres de son temps, obligés de remplir toute l'étendue d'un plafond, d'une vaste galerie, se livraient à l'abondance d'idées, à la fécondité de leur imagination, et, répandant sur toutes leurs figures ce souffle divin doint ils étaient eux-mêmes animés, ils nous ont laissé des monuments de leur génie et de leur gloire; mais ils ne comptaient point donner par leurs ouvrages les règles et la théorie des grandes machines en peinture. Peut-être n'y fallait-il admirer que la difficulté vaincue par le génie de l'artiste. Que leur exemple a été contagieux, et que nous avons payé cher leur succès! Leur exemple est devenu d'une si grande autorité que le génie le plus hardi et le plus décidé n'oserait s'en écarter à un certain point, et que l'homme le plus médiocre, en le imitant servilement, se persuade sans peine d'être leur égal et de participer à leur gloire. Le goût et la critique ont achevé de rendre les ouvrages des plus grands hommes dangereux pour leurs successeurs en prononçant sur ce qui était en droit de plaire et en dictant les moyens d'y réussir. Au moyen des règles, le génie, devenu timide et craintif, n'ose plus prendre son essor. On lui en impose par l'autorité et par les exemples. Les gens sans talent, au contraire, sont devenus hardis. Ils ne doutent point que pour égaler le mérite d'un grand architecte, pour faire des édifices semblables à ceux qui excitent l'admiration, on n'a qu'à étudier l'échafaud qui a servi à les élever. On a fait de mauvaises copies et, malgré toutes les répétitions sans nombre, les premiers modèles sont restés seuls. En ce sens on peut dire qu'il n'y a jamais eu qu'un seul poëme épique, celui d'Homère a servi à tous ses successeurs. Tous les poëmes épiques se ressemblent si fort qu'on ne peut les regarder que comme une reproduction de l'Iliade et de l'Odyssée. C'est cette uniformité puérile qui a donné lieu à l'idée plaisante du docteur Swift de faire

des recettes de poëmes épiques comme l'on prescrit une ordonnance de médecine. Il est certain qu'un poëme épique aurait mauvaise grâce de paraître sans combat, sans récit d'un voyage dangereux et de périls effrayants, sans descente aux enfers, sans prédictions et prophéties, etc. La meilleure satire qu'on puisse faire de toutes ces puérilités, c'est le poëme épique sur un sujet comique. Pourquoi le Lutrin, la Boucle de cheveux enlevée, nous font-ils tant de plaisir? Ce n'est pas par leur fond, qui n'est rien; c'est qu'outre les détails qui prêtent à la plaisanterie, le poëte paraît se moquer sans cesse de la machine et de l'échafaudage de l'épopée que les successeurs d'Homère ont trouvé moyen de rendre ridicules. On ne fait pas de bonnes plaisanteries sur un sujet qui n'en comporte point. En vain voudrait-on ridiculiser la tragédie para des parodies et para des tragédies burlesques, on ne fera jamais que des farces et de plates bouffonneries; au lieu que l'idée des poëmes épi-comiques est devenue une source de bonnes plaisanteries. On en est là à l'égard des plafonds et des galeries, on peut les rédiger en recettes, et leur machine est aussi puérile et plus mauvaise que celle des poëmes épiques. Une critique sage et éclairée aurait examiné ces ouvrages bien différemment que n'ont fait nos Aristarques de profession. Au lieu de confondre le mérite de l'auteur avec celui de son genre, de mettre sur le compte de l'un ce qui n'est dû qu'à l'autre, elle aurait distingué soigneusement ce que l'Iliade doit au génie d'Homère et ce qu'elle doit au mérite du plan général d'une épopée, ce qu'une galerie devient sans le pinceau de Raphaël ou d'Annibal Carrache d'avec de beauté du genre. On sait du reste qu'un homme de génie se retrouve partout, qu'il reste grand, lors même qu'il s'égare ou qu'on lui met des entraves; mais le genre ne devient pas bon pour avoir été traité par un grand homme, et pour l'apprécier aver une certaine justesse il faut voir comment un homme médiocre s'en tire. Si l'on eût suivi cette méthode pour examiner le genre des galeries et des plafonds en peinture, on y aurait trouvé peutêtre assez d'inconvénients pour le faire abandonner.

Outre les réflexions générales que nous venons de faire, je finirai cette feuille par deux ou trois observations particulières sur les inconvénients de ce genre. En fait de galeries, le peintre est presque toujours obligé de prendre un sujet soit de l'histoire, soit de la fable, et de le traiter dans une certaine suite de tableaux. Or il y a peu de sujets qui aient plus d'un instant pittoresque; rarement ils en ont deux; presque jamais trois ou quatre. Pour un tableau excellent, vous exposez le peintre à en faire plusieurs mauvais. Souvent tout le sujet est mal choisi, comme dans la galerie de Rubens au Luxembourg. C'est l'insipide histoire de Marie de Médicis à laquelle ce grand homme a été obligé de consacrer la poésie et la magie de son coloris. Un autre inconvénient de ces grandes machines c'est qu'il

a fallu avoir recours à l'allégorie, si froide en poésie, si obscure et si insupportable en peinture. Les sots l'appellent volontiers la poésie des peintres; pour moi, je trouve que rien ne dépose tant contre le génie del l'artiste que la ressource de l'allégorie. Ils en ont cherché une autre dans le merveilleux, qui n'est pas moins absurde. Le merveilleux doit toujours être insensible. L'exposer aux yeux, c'est le rendre ridicule. L'assomption de la Vierge est donc un fort mauvais sujet, parce qu'on ne saurait le traiter sans y mettre beaucoup de ces sujets d'imagination que les peintres n'auraient jamais dû représenter (Corr. litt., III, 317-21).

[15 diciembre 1756. Siempre me han desagradado las grandes composiciones, tanto en pintura como en poesía. Si es cierto que las artes, al imitar a la naturaleza, no tienen otra pretensión que conmover y complacer, debemos admitir que el artista no logrará este objetivo escribiendo poemas épicos, pintando techos, galerías inmensas, en una palabra, todas esas obras complejas que a lo largo de los tiempos han sido injustamente elogiadas. La simplicidad del tema, la unidad de acción, no sólo son lo más difícil de lograr para el genio y la invención, sino que también son indispensables para conseguir el efecto deseado. Nuestra mente no puede abarcar tantos objetos ni situaciones a un mismo tiempo. Se pierde en esa infinidad de detalles que, según creéis, embellecen vuestras obras. Nuestra mente desea captar una composición con una sola mirada, sin problemas y de forma directa. Si os perdéis este primer instante, sólo obtendréis las alabanzas razonadas y tranquilas que forman la sátira y el desprecio del genio. Podemos hacer una apología de estas grandes composiciones diciendo que han sido concebidas para despertar nuestra admiración, más que para conmovernos. Pero la admiración es un sentimiento rápido, una amenaza repentina que no perdura y que se debilita y enfría tan pronto como deseamos prolongarla. La admiración siempre está producida por la simplicidad y sublimidad de un pensamiento o una obra poética, tanto en pintura como en la música, mientras que las composiciones complejas sólo podrán causar una especie de frío asombro. La composición artística más brillante pronto aburre y repele. Por no mencionar los numerosos ornamentos añadidos y esos accesorios fuera de lugar que forman parte, necesariamente, de cualquier obra de cierta envergadura. Podríamos decir que el mal menor de estas composiciones es que distraen a la mente del objeto principal y que consiguen destruir el efecto del conjunto. Si valoramos la unidad de acción, la subordinación de detalles y su relación respecto al tema principal en todas las

grandes obras de poesía y pintura, no hay duda de que al menos deberíamos eliminar unos dos tercios si queremos conservar lo que atañe esencialmente al tema. ¡Cuántos episodios nos han hecho perder de vista a los verdaderos personajes de la acción, presentándonos a un grupo de gente que no esperábamos y que no nos interesa! En cuanto a mí, admito sinceramente que nunca he contemplado una galería o un techo, ni he leído un poema épico sin haber sentido cierto cansancio o la falta de esa vitalidad con la que recibimos las impresiones de la belleza.

Estas reflexiones nos llevan necesariamente a otra. Es increíble cuánto daño ha producido la imitación en todas las artes imitativas. La imitación es la única responsable de la audacia y éxito de los mediocres, de la timidez de los hombres de verdadero genio y del desánimo que les invade. Homero compuso la historia de la famosa guerra entre griegos y troyanos obedeciendo el fuego divino que sentía arder en su interior. La sublimidad de su imaginación, la sencillez de su alma y de su época conceden a todos los detalles de su poema, a veces difusos, un encanto indescriptible. Pero, al escuchar a la musa que le hizo cantar la cólera de Aquiles, realmente no pretendió dejar a sus sucesores un modelo de poesía épica. Rafael y los grandes pintores de su época, obligados a pintar toda la extensión de un techo o una enorme galería, dieron rienda suelta a un sinfín de ideas, a la fecundidad de su imaginación e, impartiendo a sus figuras la inspiración divina que les animaba, nos dejaron auténticos monumentos de su genio y de su gloria. Pero con sus obras no pretendieron estipular reglas y teorías sobre las grandes composiciones pictóricas. Quizá lo que deberíamos admirar de ellos es la dificultad que debe vencer el genio del artista. ¡Qué contagioso ha sido su ejemplo, qué precio tan alto han tenido que pagar por su éxito! Su ejemplo ha adquirido tal autoridad que el genio más fuerte y decidido no se atrevería a abandonarlo, y el hombre más mediocre, les imita servilmente creyéndose su igual y compartiendo su gloria. El gusto y la crítica han completado este proceso consiguiendo que las obras de los más grandes hombres sean peligrosas para sus sucesores, proclamando qué es lo que debe agradar y dictando los medios para conseguirlo. Gracias a las reglas, el genio, ahora tímido y callado, ya no se atreve a soñar. Se le ha impuesto la autoridad y los ejemplos. Los hombres sin ningún talento, por el contrario, se han hecho fuertes. No dudan que, para igualar los méritos de un gran arquitecto, para construir edificios similares a los que provocan su admiración, sólo tienen que estudiar los andamios con los que se construyeron. Se han hecho malas copias y, a pesar de las innumerables repeticiones, los modelos originales se han quedado solos. En este sentido, podemos decir que sólo ha habido un poema épico, el de Homero.

El genio poético más asombroso, el propio Virgilio, no hizo más que copiarle, y los modernos le han imitado todavía más servilmente. La composición de Homero ha sido utilizada por todos sus sucesores. Todos los poemas épicos se parecen tanto entre sí que no podemos más que considerarlos reproducciones de la Iliada y la Odisea. Esta uniformidad pueril es la responsable de esa idea pueril del doctor Swift, que escribe recetas de poemas épicos como quien escribe prescripciones médicas. Es cierto que un poema épico no tendría gracia sin combates, sin el canto a un viaje peligroso y grandes aventuras fructíferas, sin una bajada a los infiernos, sin predicciones ni profecías, etc. La mejor sátira que podría hacerse de todas estas puerilidades sería un poema épico sobre un tema cómico. ¿Por qué nos gustan tanto Le Lutrin o La Boucle de cheveux enlevée ? No es por su tema principal, que no importa en absoluto, sino que, además de los detalles que por sí mismos conducen a la risa, el poeta parece estar mofándose constantemente de la composición y estructura de la épica que los sucesores de Homero consiguieron convertir en algo ridículo. No podemos hacer bromas sobre un tema que en sí mismo no produzca risa. Si intentáramos ridiculizar la tragedia mediante parodias o tragedias burlescas, sólo conseguiríamos farsas y bufonadas insípidas; pero la idea de poemas épicos cómicos se ha convertido en una fuente de divertimento. Esto mismo puede aplicarse a los frescos de techos y galerías –que pueden prescribirse como una receta y su construcción es más pueril y está peor ejecutada que la de los poemas épicos–. Una crítica sagaz e ilustrada examinaría estas obras de forma muy distinta a nuestros Aristarcos profesionales. En vez de confundir el mérito del autor con el de su género, de atribuir a uno lo que pertenece al otro, distinguiría cuidadosamente qué debe la Iliada a la épica en general, que al genio de Homero, distinguiría en qué se convierte una galería con los pinceles de Rafael o Annibale Carracci de la belleza del género. Más aún, todos sabemos que un hombre de genio siempre se encuentra sometido a determinadas circunstancias, y que su grandeza es mayor cuando yerra o se le pone en entredicho. Pero, un género no es bueno en sí mismo por el mero hecho de que un gran hombre lo haya tratado, y para poder apreciar esto con cierta precisión deberíamos ver lo que hace de él la mediocridad. Si se ha seguido este método al examinar el género de los frescos sobre techos y galerías quizá se podrían encontrar suficientes inconvenientes como para justificar su abandono.

Además de estas reflexiones generales, concluiré con dos o tres observaciones concretas sobre los inconvenientes de este género. Respecto a las galerías, el pintor casi siempre se ve obligado a sacar el tema de alguna historia o fábula y desarrollarlo en una serie de cuadros. Pero, existen pocos temas que contengan

varios momentos dignos de ser pintados, raras veces podemos encontrar dos y casi ninguna tres o cuatro. Para conseguir un cuadro excelente, el pintor corre el riesgo de pintar muchos otros malos. A menudo, se ha elegido mal el tema, como en la galería de Rubens del Luxembourg. Este hombre se vio obligado a dedicar la magia y poesía de su color a la insípida historia de María de Medicis. Otro inconveniente de estas grandes composiciones es que tiene que recurrir al recurso de la alegoría, tan fría en la poesía, tan oscura e insoportable en la pintura. Los estúpidos la denominan, voluntariamente, la poesía de los pintores. Por mi parte, creo que no hay nada que atestigüe mejor la falta de genio de un artista que la alegoría, pues se ha tenido que recurrir a lo sobrenatural, lo cual es absurdo. Lo sobrenatural siempre debe ser imperceptible, hacerlo visible es ridículo. De hecho, la asunción de la Virgen es un mal tema, pues sería imposible abordarlo sin introducir algunos de esos elementos imaginarios que los pintores jamás deberían representar].

Apéndice B

Dos textos relacionados: la Lettre sur les spectacles y Die Wahlverwandtschaften

El problema de la teatralidad, tal y como ha sido analizado en el presente libro, es un elemento fundamental en otros escritos de Diderot que no hemos mencionado. Es posible que el más importante de todos ellos sea Le Neveu de Rameau (cuya redacción comienza en 1761), donde el protagonista que da nombre a la obra es absolutamente consciente, hasta el agotamiento, de estar actuando para un público, elemento que se describe como fuente de una especie de ingenuidad tan fascinante como moralmente repugnante. (Podríamos considerar a esta obra como un experimento en el que Diderot, influido por la música, pone en cuestión el carácter absoluto de la distinción entre ingenuidad y teatralidad, tan importante en sus escritos sobre pintura y teatro). No obstante, en este segundo apéndice desearía realizar unas breves observaciones sobre dos textos importantes de otros dos escritores, la Lettre sur les spectacles, de Rosseau, y Die Wahlverwandtschaften [Las afinidades electivas], de Goethe, pues ambos pueden ser interpretados en los términos en que hemos desarrollado nuestra argumentación.

La Lettre sur les spectacles, de Rosseau

No es este el lugar más adecuado para comparar las ideas de Diderot y Rosseau sobre teatro. Sin embargo, es evidente que ambos comparten, o al menos expresan, un desagrado extremo por lo que podríamos denominar la teatralidad del teatro de su época. Además, ambos sospecharon que la corrupción del teatro que conocieron manifestaba un estado de cosas mucho más profundo o generalizado respecto a la función del espectador y la condición del espectáculo. Pero, sus respuestas a este estado de cosas fueron bien distintas. Diderot estaba preocupado principalmente por especificar determinadas medidas para redimir al

arte de la pintura y del teatro. Rosseau no se contenta con decir que el teatro es imposible de redimir –la Lettre va dirigida en contra de las teorías dramáticas de Diderot y el artículo de D'Alembert sobre Ginebra–, sino que también explica que no existe ningún aspecto de la vida social que no esté comprometido en el peligroso ámbito de lo espectacular – peligroso porque es fácilmente teatralizable y teatralizador–.

Todo esto concierne igualmente a la institución de la textualidad –producción, difusión y consumo de textos escritos– que a su vez se refiere, sobre todo, al sentido de la vista, que figura en la Lettre de muy diversas maneras. En este sentido, debemos considerar la larga nota a pie de página donde Rosseau distingue lo que denomina audace y la brutalización de esta cualidad en el caso de un hombre que posee por la fuerza a una mujer que no ha consentido afirmativamente a sus pretensiones:

Vouloir contenter insolemment ses désirs sans l'aveu de celle qui les fait naître, est l'audace d'un Satire; celle d'un homme est de savoir les témoigner sans déplaire, de les rendre intéressans, de faire en sorte qu'on les partage, d'asservir les sentimens avant d'attaquer la personne. Ce n'est pas encore assés d'être aimé, les désirs partagés ne donnent pas seuls le droit de les satisfaire; il faut de plus le consentement de la volonté. Le coeur accorde en vain ce que la volonté refuse. L'honnête homme et l'amant s'en abstient, même quand il pourroit l'obtenir. Arracher ce consentement tacite, c'est user de toute la violence permise en amour. Le lire dans les yeux, le voir dans les manières, malgré le refus de la bouche, c'est l'art de celui qui sait aimer; s'il achève alors d'être heureux, il n'est point brutal, il est honnête; il n'outrage point la pudeur, il la respecte, il la sert; il lui laisse l'honneur de défendre encore ce qu'elle eut peut- être abandonné[1].

[Querer satisfacer insolentemente los deseos sin el consentimiento de la mujer que los ha engendrado, es la audacia del sátiro. La audacia del hombre es saber cómo expresarlos sin desagradar, convirtiéndolos en algo interesante, compartiéndolos, sojuzgando sus sentimientos antes de atacar a otra persona. No es sufieciente con ser amado, los deseos compartidos no confieren por sí mismos el derecho a satisfacerlos; además, es necesario el consentimiento de la voluntad.

El corazón asiente en vano lo que la voluntad rechaza. El hombre honorable y el amante se abstienen, incluso cuando pueden obtenerlo. Obtener ese consentimiento tácito, es utilizar toda violencia que permite el amor. Leer en los ojos, observar su comportamiento, a pesar de la negación de su boca, es el arte del que sabe cómo amar; si entonces consigue su felicidad, no es del todo brutal, es honorable; no ultraja a la decencia, sino que la respeta, la sirve; se permite el honor de defender lo que quizá podía haber abandonado].

Si leemos el texto entre líneas, veremos la idea de que las mujeres, sobre todo las que son hermosas y han sido consideradas tradicionalmente como objetos de contemplación por excelencia, son especialmente propensas a entregarse al placer impuro y pervertido de la exhibición. La carga del amor sexual, tal y como la define Rosseau –de audace, en el sentido literal del término–, consigue rescatar a estas mujeres de la teatralidad, convirtiéndolas en agentes y objetos (por ese orden) de dos actos de lectura, distintos pero complementarios: si uno de ellos permite a la mujer compartir por primera vez los sentimientos que expresa el hombre, el otro permite al hombre distinguir en los ojos y conducta general de la mujer ese consentimiento tácito que busca. A lo largo de estas dos operaciones, la relación entre hombre y mujer sigue siendo asimétrica: la mujer es, efectivamente, la lectora (y en consecuencia ofrece el texto) que responde al acto inicial de representación de su ser textual por parte del hombre; el amante satisfecho se metamorfosea en el autor del texto en el que se ha convertido la mujer. Pero esta asimetría es menos importante para nuestra argumentación que el ser más profundo de la mujer, su verdadero «yo», orientado en este sentido a un paradigma textual en vez de teatral.

Parece que en la Lettre, las relaciones entre las convenciones textuales y el problema de la teatralidad son extremadamente equívocas. Me refiero, por ejemplo, al largo pasaje en el que Rosseau especifica el tipo de baile, análogo a la fiesta, que prefiere para la época de invierno (sólo cito algunos extractos):

L'hiver, tems consacré au commerce privé des amis, convient moins aux fêtes publiques. Il en est pourtant une espece dont je voudrois bien qu'on se fît moins de scrupule, savoir les bals entre de jeunes personnes à marier... L'homme et la femme ont été formés l'un popur l'autre. Dieu veut qu'ils suivent leur

destination, et certainement le premier et le plus saint de tous les liens de la Société est le mariage... [M]ais qu'on me dise où de jeunes personnes à marier auront occasion de prendre du goût l'une pour l'autre, et de se voir avec plus de décence et de circonspection que dans une assemblée où les yeux du public incessamment ouverts sur elles les forcent à la réserve, à la modestie, à s'observer avec le plus grand soin?... Le devoir de se chérir réciproquement n'emporte-t-il pas celui de se plaire, et n'est-ce pas un soin digne de deux personnes vertueuses et chrétiennes qui cherchent à s'unir, de préparer ainsi leurs coeurs à l'amour mutuel que Dieu leur impose?

...

Pour moi, loin de blâmer de si simples amusemens, je voudrois au contraire qu'ils fussent publiquement autorisés, et qu'on y prévînt tout désordre particulier en les convertissant en bals solemmels et périodiques, ouverts indistinctement à toute la jeunesse à marier... Je voudrois que les pares et meres y assistassent, pour veiller sur leurs enfans, pour être témoins de leur grace et de leur adresse, des applaudissemens qu'ils auroient mérités, et jouir ainsi du plus doux spectacle qui puisse toucher un coeur paternel. Je voudrois qu'en géneral toute personne mariée y fût admise au nombre des spectateurs et des juges, sans qu'il fût permis à aucune de profaner la dignité conjugale en dansant elle-même: car à quelle fin honnête pourroit-elle se donner ainsi en montre au public?[2]

[El invierno, una época consagrada a las reuniones privadas de amigos, no es tan adecuado para las fiestas públicas. Sin embargo, me gustaría tener menos escrúpulos hacia otro tipo de fiesta, es decir, los bailes para jóvenes casaderos... El hombre y la mujer fueron hechos el uno para el otro. Dios quiere que cumplan con su destino y, ciertamente, de todos los vínculos de la sociedad, el matrimonio es el primero y más sagrado... [P]ero, ¿qué ocasión podrían encontrar las personas casaderas para gustarse, para mirarse con más propiedad y circunspección, en una reunión donde los ojos del público están constantemente abiertos y encima de ellos, obligándoles a ser reservados, modestos y a mirarse con el mayor cuidado?... ¿Acaso el deber de sonreír no implica cierto gusto mutuo, y acaso no es una atención digna de personas virtuosas y cristianas que, buscando su unión, preparan sus corazones de esta forma para ese mutuo amor que Dios les ha impuesto?

...

En cuanto a mí, lejos de condenar estos inocentes entretenimientos, me gustaría, por el contrario, que fueran autorizados públicamente, previniendo así el desorden privado al convertirlos en bailes solemnes y periódicos, permitidos indistintamente a todos los jóvenes casaderos... Me gustaría que los padres asistieran, para velar por sus hijos, contemplar su gracia y su cita, y darles el aplauso que pudieran merecer y, también, disfrutar del espectáculo más dulce que jamás tendrá un corazón paternal. Me gustaría que, en genral, todas las personas casadas fueran admitidas entre los espectadores y jueces, pero sin permitirles que profanasen su dignidad conyugal bailando; pues, ¿a qué fin honorable podría responder el mostrarse de esta guisa en público?]

Un elemento sorprendente del texto es el uso repetido del sustantivo femenino «personne», así como otros pronombres y desinencias afines. Esto podría parecer inocuo, un problema de gramática común y nada más. Pero también podría interpretarse como una forma de imponer controles estrictos a los espectáculos relacionados con las actividades de parejas comprometidas o casadas: como si, al designar por un sustantivo femenino a todas las personas, hombres y mujeres, que participaban del baile, se las considerase igualmente vulnerables al riesgo de teatralización, que Roseeau asocia principalmente a la mujer. (Un elemento complementario sería la atribución de «coeur paternel», en masculino, tanto a los padres como a las madres para confirmar su identidad como observadores –identidad que se cuestiona en la siguiente frase–). En resumen, el juego de géneros del texto citado explota las convenciones propias de la lengua francesa con fines ontológicamente tendenciosos. Sugiere que esas convenciones ya estaban presentes en una problemática entre spectacle y teatro. Esto sugiere a su vez, que una de las funciones de este pasaje dentro de la economía lingüística general del texto consiste, precisamente, en traer a la luz –hacer que prestemos atención– este estado de cosas.

Deberíamos señalar que la Lettre manifiesta en sus aspectos más importantes, una verdadera consciencia de su propia teatralidad. Esto se revela doblemente: como el signo de un acto de escritura que pretende presentarse bajo cierta luz (cf. las referencias iniciales a sostener la pluma[3], y las siguientes al hecho de que ésta se ha deslizado de sus manos[4], el uso del plural que sugiere que Rosseau ha empuñando un instrumento de peso) y como producto final destinado a ser

consumido de una forma concreta (cf. la nota a pie de página donde el autor anticipa el momento en el que la sociedad parisina le leerá en voz alta)[5]. En este sentido, hay otros dos pasajes que son de especial interés. Rosseau explica, casi al final de la Lettre, que la razón por la que todavía no ha discutido el tema de Ginebra es su repugnancia a poner «sur la Scéne» [en escena»][6] a sus conciudadanos. Esta observación iguala, explícitamente, texto y teatro. Continúa describiendo esta ciudad en los siguientes términos: «Il me semble que ce qui doit d'abord frapper tout étranger entrant dans Geneve, c'est l'air de vie et d'activité qu'il y voit régner. Tout s'occupe, tout est en mouvement, tout s'empresse à son travail et à ses affaires. Je ne crois pas que nulle autre aussi petite ville au monde offre un pareil spectacle» [Me parece que lo primero que le sorprendería a un extranjero que llegara a Ginebra es el ambiente de vida y actividad que allí reina. Todos están ocupados, todo está en movimiento, se dedican a su trabajo y a sus asuntos. No creo que haya otra pequeña ciudad en el mundo que pudiera ofrecer semejante espectáculo][7]. Podríamos decir que estas observaciones resuelven el problema planteado, ya que se niega a teatralizar a sus amados ginebrinos y los representa ensimismados en su actividad y, por tanto, indiferentes a la existencia del extranjero (una figura que representa al lector). El paralelismo con Diderot es tan evidente como inesperado.

El otro texto al que nos hemos referido es una nota a pie de página, que cito en su totalidad:

J'ai lu dans me jeunesse une tragédie de l'Escalade [una fiesta de independencia en Ginebra] où le Diable étoit en effet un des Acteurs. On me disoit que cette piĕce ayant une fois ĕté représentĕe, ce personnage, en entrant sur la Scĕne, se trouva double, comme si l'original eût été jaloux qu'on eût l'audace de le contrefaire, et qu'ă l'instant l'effroi fit fuir tout le monde, et finir la représentation. Ce conte est burlesque, et le paroîtra bien plus à Paris qu'ă Geneve: cependant, qu'on se prête aux suppositions, on trouvera dans cette double apparition un effet théatral [en un sentido no peyorativo del término, extremadamente dramătico] et vraiment effrayant. Je n'imagine qu'un Spectacle plus simple et plus terrible encore, c'est celui de la main sortant du mur et traçant des mots inconnus au festin de Balthazar. Cette seule idée fait frissonner. Il me semble que nos poètes lyriques sont loin de ces inventions sublimes; ils font, pour épouvanter, un fracas de décorations sans effet. Sur la Scène même il ne faut pas tout dire à la vue, mais ébranler l'imagination[8].

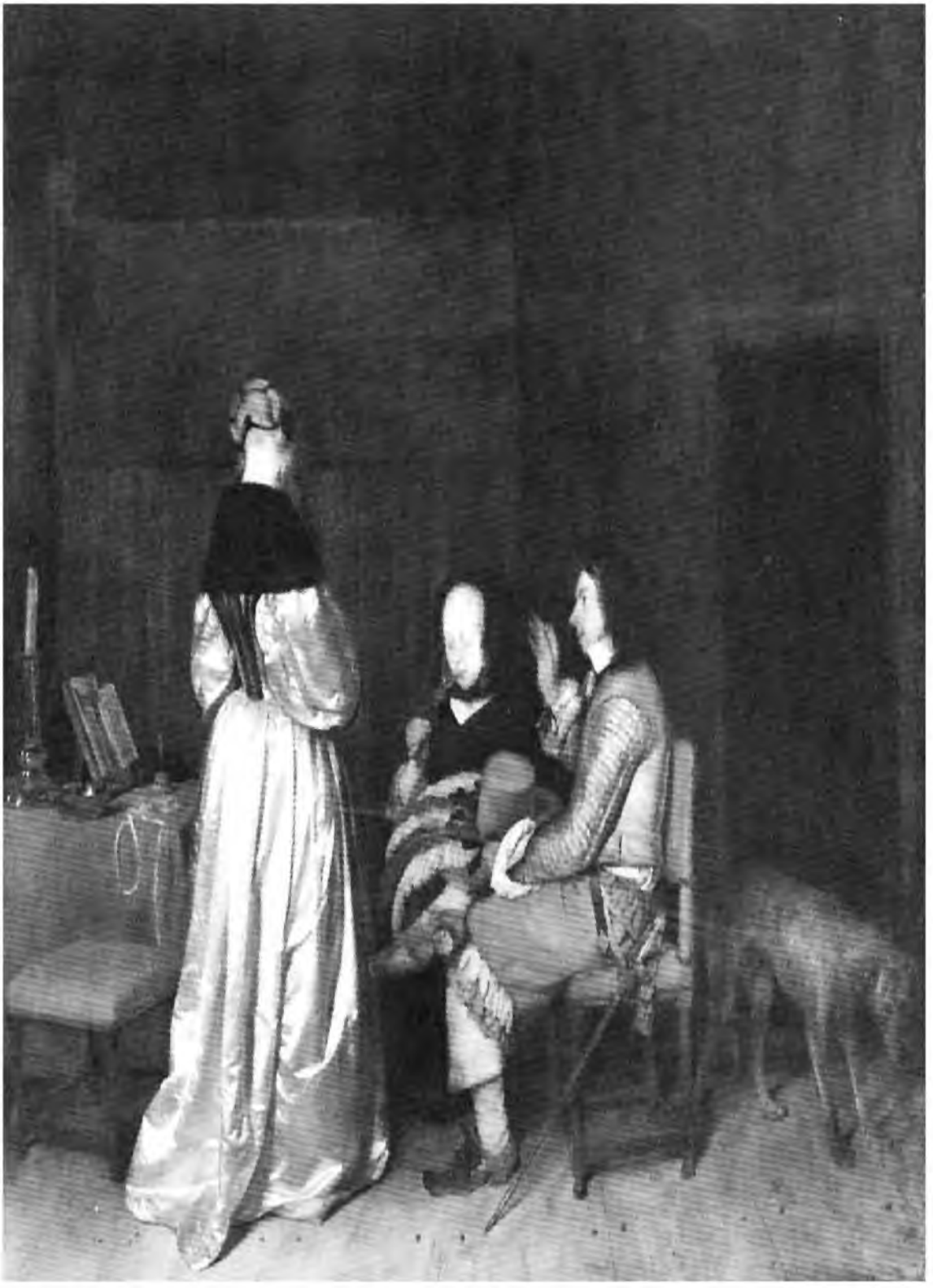
[En mi juventud, leí una tragedia de la Escalade [una fiesta de independencia en Ginebra] donde el demonio era uno de los actores. Me contaron que, en una de las representaciones de esta obra, el personaje del demonio era doble en el momento de entrar a escena, como si el original estuviera celoso de que alguien hubiera tenido la audacia de imitarle. En ese instante, el terror ahuyentó a todo el mundo, poniendo fin a la representación. La historia es cómica y lo sería más en París que en Ginebra. Sin embargo, si aceptamos estas suposiciones, veremos en esta doble aparición un efecto drámatico [en un sentido no peyorativo del término, extremadamente dramático] verdaderamente aterrador. No puedo imaginar otro espectáculo más terrible y sencillo, salvo la mano que surge del muro y traza las palabras desconocidas en el banquete de Baltasar. Sólo la idea me hace estremecer. Me parece que nuestros poetas líricos están muy lejos de estas invenciones sublimes pues, queriendo aterrorizar, crean una serie de decorados sin ningún efecto. Incluso en la propia escena, no se debe dejar todo al sentido de la vista, sino que hay que inquietar a la imaginación].

Todo el texto desarrolla el deseo de imaginar una experiencia teatral válida, y conseguir con ello el efecto de una sorpresa. La anécdota de la doble aparición del diablo puede interpretarse como una metáfora del deseo de auto-representación, que desempeña un papel muy importante a lo largo de la Lettre o, mejor, como metáfora del proceso de doblaje o redoblaje vertiginoso de textos donde ese deseo suele cumplirse. La alusión al episodio bíblico del banquete de Baltasar se presenta como un ideal espectacular y teatral del acto de escribir (y de publicar), donde podemos ver una imagen de las ambiciones del propio Rosseau como autor.

Die Wahlverwandtschafen, de Goethe.

Otro texto famoso que invita a la comparación con los escritos sobre pintura y teatro de Diderot es Die Wahlverwandtschaften (1809). Sabemos que Goethe admiraba el Essai sur la peinture y el Salon de 1765 de Diderot en su primera edición de 1795. Las ideas de Diderot ejercerán, por tanto, una influencia

considerable sobre su pensamiento pictórico[9]. Sin embargo, todavía no se ha señalado con suficiente énfasis que la escena de tableaux vivants de las Wahlverwandtschaften de Goethe refleja estas ideas: no sólo en la elección de las obras –tanto el Bélisaire de Van Dyck como Essther devant Asúerus de Poussin reciben el elogio de Diderot en su Salon de 1765 –, sino también, y lo que es más importante, en su estrategia de negar la presencia del espectador como medio para llamar su atención. Esto puede verse con claridad en la descripción del tercer tableau vivant, basado en La Réprimande paternelle, de Ter Borch (fig. 68)[10], obra que Diderot no menciona. El texto merece ser citado en toda su extensión:



68. Gerard Ter Borch, La Réprimande paternelle. Hacia 1654. Amsterdam, Rijksmuseum.

«... ¿Quién no conoce el magnífico grabado en cobre que nuestro Wille ha hecho de dicho cuadro? El padre está sentado con las piernas cruzadas, noble y caballero, y parece hablarle a la conciencia, a la hija que se encuentra en pie ante él. Ésta, una espléndida figura con un traje de raso blanco de grandes pliegues, sólo se puede ver de espaldas, pero toda su manera de ser parece indicar que reflexiona gravemente. Sin embargo, por el semblante y gesto del padre, véase que la amonestación no es violenta ni bochornosa, y en lo que se refiere a la madre, ésta parece ocultar su pequeña turbación mirando al vaso de vino que precisamente está a punto de beberse de un sorbo.

En esta ocasión debía aparecer Luciana en su mayor esplendor. Sus trenzas, la forma de su cabeza, cuello y nuca eran hermosas sobre toda ponderación, y el talle, poco visible con las modernas vestiduras arcaizantes de las damas, altamente airoso, esbelto y ágil, mostrábase de la manera más ventajosa con el traje antiguo. El arquitecto había cuidado de colocar los ricos pliegues del raso blanco con la más artística naturalidad, de modo que, sin duda alguna, aquella viviente imitación aventajaba en mucho a la imagen original y produjo un general entusiasmo. No cesaban de pedir la repetición, y el muy natural deseo de contemplar también de frente a una criatura tan bella a quien se ha visto suficientemente de espaldas fue creciendo de tal modo, que un alegre e impaciente mozo pronunció en voz alta la frase que suele escribirse a veces al final de una página: «Tournez, s'il vous plaît», suscitando un general asentimiento.

Pero los actores conocían harto bien su ventaja y se habían sumido demasiado en el sentido de esta obra de arte para que hubieran cedido al grito general. La hija, que parecía avergonzada, siguió tranquilamente inmóvil, sin otorgar a los espectadores que vieran la expresión de su semblante; el padre siguió en su postura amonestadora, y la madre no sacaba los ojos ni nariz del transparente vaso, en el cual, aunque pareciera beber, no disminuía el vino...»[11].

El comportamiento de los espectadores puede compararse con los esfuerzos de Diderot, en el Salon de 1765, por entablar una conversación con la niña que llora la muerte de su pájaro en el lienzo de Greuze. Pero, parece que Goethe también deseaba llamar la atención sobre la facilidad con que Luciana ha conseguido que la composición manifiestamente anti-teatral de Ter Borch se convierta en un escenario perfecto para desplegar sus encantos. La expresión convencional, «Tournez, s'il vous plaît», expresa muy bien el deseo de los espectadores de ver el rostro de Luciana, y sugiere que estas palabras al menos fueron pronunciadas en las circunstancias de la representación, sino en la propia composición. En esta escena de tableaux vivants podemos encontrar la idea de que no puede existir ninguna obra de arte absolutamente anti- teatral. Cualquier composición, da igual cuál sea su contexto o de qué forma esté estructurada, siempre podrá servir a unos fines teatrales.

Notas al pie

[1] Jean-Jacques Rosseau, Lettre à Mr. D'Alambert sur les spectacles, ed. M. Fuchs (Ginebra y Lille, 1948), p. 114, nota 1 (continua desde la p. 113).

[2] Ibid., pp. 171-3. Mi traducción de este texto sigue fielmente la de Allan Bloom, Jean-Jacques Rosseau. Politics and the Arts: Letter to D'Alambert on the Theater (Ithaca, 1968). Sin embargo, Bloom traduce «toute personne mariée» como [todas las mujeres casadas] (p. 129, la cursiva es mía), traducción que no es errónea, pero que elimina determinadas consecuencias de la frase original. Por supuesto, puede decirse lo mismo de mi versión sexualmente neutral de esta frase. [La tradución castellana sigue la versión de Fried. N. T.; trad. cast. de la Carta en J.-J. Rousseau, Escritos de combate, Madrid, Alfaguara, 1979].

[3] Ibid., pp. 3-4.

[4] Ibid., p. 165.

[5] Ibid., p. 81, nota 1.

[6] Ibid., p. 123.

[7] Ibid., p. 124.

[8] Ibid., p. 162, nota 2.

[9] Véase, por ejemplo, Roland Mortier, Diderot en Allemagne (1750-1850) (París, 1954), pp. 305-18.

[10] Sobre el cuadro de Ter Borch, véase el catálogo de la exposición, Gerard Ter Borch (Munster, Landesmuseum, mayo-junio de 1974), pp. 126-7, Cat. n.º 32.

[11] Johann Wolfgang von Goethe, Elective Affinities, trad. James Anthony Froude y R. Dillon Boylan (Nueva York, 1962), pp. 166-7. Por una ironía de la historia, que habría gustado tanto a Goethe como Diderot, actualmente se considera que el cuadro es la representación de un burdel; véase Gerard Ter Borch, p. 126. [La

traducción castellana que he utilizado, con ligeras variaciones, es la de Ramón M.ª Tenreiro: Goethe. Las afinidades electivas. Ed. Boreal. Madrid. 1999. N.T.]

Apéndice C

Los dibujos de Homero de David (1794)

El Bélisaire de David de 1781 y su versión de 1784 no fueron las últimas representaciones del ciego Belisario en la pintura francesa de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Sin embargo, en este tercer y último apéndice me gustaría analizar brevemente dos dibujos de David sobre el tema de Homero ciego, en vez de dedicarnos a otras versiones de Belisario. Además, la figura de Homero podría considerarse como una transformación del general bizantino. Ambos dibujos se han fechado en Otoño de 1974, durante el encarcelamiento de David en el Louxembourg, tras la caída de Robespierre y la derrota de los jacobinos. El más sencillo de los dos dibujos, aparentemente inacabado, muestra a Homero dormido en un decorado arquitectónico mientras dos mujeres vestidas con el atuendo griego le ofrecen alimentos a modo de presente (fig. 69)[1]. El otro dibujo, mucho más complejo e impresionante, representa a Homero recitando su poesía al pueblo de una ciudad griega, también aparecen varias jóvenes ofreciéndole alimentos como presente (fig. 70)[2]. Sabemos que, en aquel momento, David quería realizar un cuadro histórico basado en algún tema relacionado con Homero: es posible que estuviera pensando en el segundo de los dibujos, puesto que escribió a un amigo desde la prisión diciéndole que el tema estaba «totalment composé» [totalmente compuesto][3]. Pero, debido a su encarcelamiento, David no pudo llevar a cabo el proyecto y, tras su liberación, ya había dirigido toda su atención a la composición de las Sabines, en la que trabajó durante la segunda mitad de la década de 1790.

69. Jacques-Louis David, Homére endormi, 1794. París, Louvre.

70. Jacques-Louis David, Homère récitant ses ver aux Grecs. 1794. París, Louvre.

Creo que los dibujos de Homero no han recibido la atención que merecen. Concretamente, debería estudiarse con especial seriedad el segundo de ellos, Homère récitant ses vers aux Grecs, ya que David lo había elegido como boceto para un cuadro histórico y revela su pensamiento en un momento crítico de su vida. Ya he sugerido que la evolución del arte de David en el período entre 1780 y 1814, tras acabar el Léonidas, revela una drástica pérdida de convicción en la representación de la acción y la expresión como fuente de la pintura más ambiciosa, es decir, se dio cuenta de que no podían ser representadas salvo como algo teatral[4]. Pero, necesitaría escribir otro libro para explicar cómo las Sabinas y el Leónidas encarnan exactamente esta pérdida de convicción. En mi opinión, tal y como demostraré, los dibujos de Homero también documentan esta pérdida – podríamos decir que son sus precursores.

Lo primero que debemos señalar es que, en Homère récitant, David adaptó la figura del poeta de la de Belisario pidiendo limosna en el cuadro que había realizado trece años antes. Con ello cerraba un círculo, pues la fisonomía de Belisario procedía parcialmente de antiguas imágenes de Homero[5]. Me da la impresión de que, para David y sus contemporáneos, Belisario y Homero constituían una identidad mítica única, donde las circunstancias y características que suelen atribuirse a cada uno de ellos se mezclan y confunden[6]. Esto mismo sucede, por ejemplo, en el gran poema de André Chénier, L'Aveugle, donde la figura de Homero, heroica a pesar de la mendicidad, y de gran magnificencia física a pesar de su desgracia, parece evocar deliberadamente a la de Belisario en el lienzo de David. (De hecho, existe la posibilidad de que el dibujo de Homero de David refleje la influencia de Chénier, que fue amigo del pintor a finales de la década de 1780 y murió guillotinado unos meses antes de la realización de los dibujos.)[7]

Por tanto, podemos afirmar que la composición de Homère récitant es una adapatación del Bélisaire de David. En el análisis de esta última obra sugerí que David contempló la posibilidad de abrir la composición desde el fondo para neutralizar el hecho ineluctable de la presencia del espectador. Ahora, me

gustaría sugerir que en el Homère récitant, esta estrategia se ha desarrollado todavía más gracias a la presencia de un público que escucha y que, posiblemente, está absorto en el canto de Homero, y del cual el espectador se siente excluido. Además, el poeta aparece representado como una persona consciente de la presencia de este público, al que, de hecho, dedica su canto. En este sentido, la posición del espectador está en desventaja, pero también es privilegiada, muy parecida a la de estar entre bastidores o en las bambalinas de un teatro. Parece que el énfasis de la composición de David en la exclusión del espectador del público de Homero garantiza, precisamente, la naturaleza no -teatral o anti -teatral de su relación con la composición.

Este mismo interés aparece de forma manifiesta en el papel que desempeñan las jóvenes que portan ofrendas a Homero. En ambos dibujos, las mujeres se aproximan a Homero por detrás, ocultas por un enorme pilar, de tal forma que, aunque el poeta no fuera ciego, la masa arquitectónica las protegería de su vista. En Homère récitant también están protegidas de una parte del público de Homero. La impresión que nos queda, por tanto, es que las mujeres no desean ser observadas –esperan realizar su acto de homenaje y caridad en secreto, sin ser vistas por nadie ni detectadas por el propio Homero–. Pero, al protegerse detrás del pilar, se descubren inadvertidamente al espectador, cuya exclusión del público de Homero es aún mayor y cuya atención, finalmente, se aparta del poeta para dirigirse a las jóvenes. (El contraste tan sutil entre la intensa luminosidad de tres de las jóvenes y el pilar en sombra contra el que se recorta sus figuras, enfatiza el drama silencioso y claramente accidental de su descubrimiento). En resumen, es evidente que las jóvenes no se descubrirían al espectador si tuvieran la menor sospecha de su presencia. Creo que la pretensión principal de sus acciones y de su puesta en escena es representar esta idea de la forma más clara posible. Tomando prestadas las palabras que Diderot escribió a Sophie unos treinta años antes, podemos decir que el pintor pretendió que las jóvenes que traen ofrendas a Homero fueran contempladas como si actuaran con la convicción de «qu'il n'y a personne au monde que les personagger du tableau» y así, ayudaban a establecer esta ficción en el cuadro. Pero, el grabado de la obra de Van Dyck tal y como lo describe Diderot difiere de Homère recitant en un aspecto fundamental: que, desde el punto de vista de Diderot, Van Dyck ha logrado una representación convincente de la contemplación ensimismada de Belisario por parte del soldado y del conjunto de la composición en relación al espectador; mientras que en la obra de David, para conseguir un resultado análogo, éste se vio obligado, a convertir en foco dramático de su composición unas acciones cuyo contenido manifiesto es la convicción por parte

de los que las realizan, de que ni ellos ni sus acciones serán contemplados.

Podemos establecer una comparación similar entre el Bélisaire de David y el Homĕre rècitant. En ambos cuadros, la convención primordial de que los cuadros están pintados para ser contemplados enfrenta al pintor con un problema que le obligaba a desplegar todos los recursos de su arte compositivo. Sin embargo, sigue siendo cuestionable si el Homĕre rècitant incluye, finalmente, alguna solución más radical que el deseo de evitar al espectador, de conferirle el estatus de voyeur [8]. Si esto es lo máximo que se podía hacer, el problema seguía siendo irresoluble.

Notas al pie

[1] Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 26079. Véase el catálogo de exposición de Arlette Sérullaz, Dessins français de 1750 à 1825 dans les collections de Musée du Louvre. Le Nèo-Classicisme (París, Musée du Louvre, junio-octubre de 1972), Cat. n.º. 53. ¿Acaso es absolutamente cierto que Homero está representado durmiendo? ¿No podríamos considerar que está ensimismado en la meditación?

[2] Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. RF. 789. Véase Sérullaz, Dessins français de 1750 à 1825, Cat. n.º 52.

[3] Para el texto de la carta véase Daniel y Guy Wildenstein, Documents complémentaires au catalogue de l'oeuvre de Louis David (París, 1973), p. 116. Fechada el 8 de noviembre (18 Brumario), la carta incluye las siguientes afirmaciones: «Je m'ennuie actuellement, parce que mon sujet d'Homère est totalment composé. Je brûle de le mettre sur la toile, parce que je sens intérieurement qu'il fera un pas de plus à l'art. Cette idée m'enflamme, et l'on me retient dans les fers. On m'empêche de retourner à mon atelier dont, hélas, je n'aurais jamais dû sortir» [Ahora estoy frustrado, porque mi Homero ya está totalmente compuesto. Ardo en deseos de lanzarme al lienzo, pues siento en mi interior que daré un paso adelante en el arte. Esta idea me quema, y me tiene en ascuas. Me da miedo volver al estudio, del que nunca debería haber salido].

[4] Véase capítulo III, nota 59.

[5] Louis Hautecoeur, Louis David (París, 1954), p. 56. Los dibujos de Homero sugieren que David conocía por aquel entonces los grabados de Flaxman, cuyas ilustraciones de la Iliada y la Odisea se publicaron por primera vez en 1793.

[6] Cf. Jon Whiteley, «Homer Abandoned: A French Neo-Classical Theme», en Francis Haskell, Anthony Levi y Robert Shackleton eds., The Artist and the Writer in France: Essays in Honour of Jean Seznec (Oxford, 1974), pp. 40-51. Podemos ver una mezcla y fusión de rasgos, análoga aunque diferente, en un paisaje pintado por David en estas fechas, el asombroso Jardin du Luxembourg.

Aunque esta obra siempre se ha considerado como una representación más o menos exacta de la vista que el artista tenía desde la ventana de la prisión. las figuras que aparecen en la parte del jardín que encuadra la ventana están vestidas a la antigua. También parecen ensimismadas en alguna actividad intelectual. es decir, que el Jardin du Luxembourg está estrechamente relacionado con el argumento principal de este libro.

[7] El tema de Homère récitant puede compararse concretamente con las últimas líneas de L'Aveugle. o con una de las denominadas quadri (anotaciones para cuadros o poemas) de Chěnier, que dice: «Homère chantant dans un village et des hommes et des femmes et des enfants lui donnant des fruits et d'autres hommes et d'autres femmes accourant pour l'entendre» [Homero cantando en un pueblo mientras hombres. mujeres y niños le ofrecen fruta. y otros hombres y otras mujeres se apresuran para poder escucharle] (André Chénier, Œuvres complètes. ed. Gérard Walter [París. 1958]. p. 603).

[8] Nuestra sensación de que el espectador está presente aunque oculto queda reforzada por el empleo de una estructura perspectiva descentrada y oblicua en relación al plano del papel, que «sitúa» al espectador a la derecha de la composición –directamente en frente de la joven– y. al mismo tiempo. hace que su localización no sea del todo evidente. La oscuridad que envuelve al lugar del espectador aumenta en vez de disminuir con la contraposición del paralelismo clásico al plano pictórico mediante el manejo de la luz y la sombra.

Índice de ilustraciones

1. Jean-Baptiste Greuze, La Lecture de la Bible, Salón de 1755. Colección particular.

2. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Un Philosophe occupé de la lecture, Salón de 1753. París, Louvre.

3. Según Jean-Baptiste-Siméon Chardin, L'Étude du dessin, Salón de 1753, grabado por Le Bas. París, Bibliothèque nationale.

4. Según Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Le Jeune Dessinnateur, Salón de 1759, grabado por Flipart. París, Bibliothèque nationale.

5. Según Jean-Baptiste-Siméon Chardin, La Bonne Éducation, Salón de 1753, grabado por Le Bas. París, Bibliothèque nationale.

6. Jean-Baptiste Greuze, Un écolier qui étudie sa leçon, Salón de 1757. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

7. Carle Van Loo, La Dispute de saint Augustin contre les Donatistes, Salón de 1753. París, Notre-Dame-des-Victoires.

8. Carle Van Loo, La Prédication de saint Augustin devant Valère, Salón de 1755. París, Notre-Dame-des-Victoires.

9. Carle Van Loo, Le Baptême de saint Augustin par saint Ambroise, Salón de 1755. París, Notre-Dame-des-Victoires.

10. Carle Van Loo, Saint Charles Borromée, detalle.

11. Carle Van Loo, La Lecture espagnole, Salón de 1761. San Petersburgo, Hermitage.

12. Joseph-Marie Vien, L'Ermite endormi, Salón de 1753. París, Louvre.

13. Jean-Baptiste Greuze, Le Petit Paresseux, Salón de 1755. Montpellier, Museo Fabre.

14. Según Jean-Baptiste Greuze, La Tricoteuse endormie, Salón de 1759, grabado por Jardinier. París, Bibliotheque nationale.

15. Jean-Baptiste Greuze, Le Repos, Salón de 1759. Colección de S. M. la reina Isabel II.

16. Jean-Baptiste Greuze, Les Œufs cassés, Salón de 1757. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, legado de William K. Vanderbilt, 1920.

17. Jean-Baptiste Greuze, La Paresseuse italienne, Salón de 1757. Hartford, Wadsworth Atheneum, Ella Gallup Sumner y Mary Catlin Sumner Collection.

18. François Boucher, Le Lever du soleil, Salón de 1753. Londres, The Wallace Collection.

19. François Boucher, Le Coucher du soleil, Salón de 1753. Londres, The Wallace Collection.

20. Según Carle Van Loo, Saint Grégoire dictant ser homélies, Salón de 1765, grabado por Martinet. París. Bibliothèque Nationale.

21. Nicolas Poussin, Le Testament d'Eudamidas, hacia 1650. Copenhague, Royal Museum of Fine Arts.

22. Eustache Le Sueur, Saint Bruno assiste au sermon de Raymond Diocrès, 1645-1648, París, Louvre.

23. Eustache Le Sueur, Saint Bruno en priére, 1645-1648. París, Louvre.

24. Domenico Feti, La Mélancolie, hacia 1620, París, Louvre.

25. Según Rembrandt van Rijn, El filósofo meditando, 1633, grabado por Surugue. París, Bibliothèque nationale.

26. Según Rembrandt van Rijn, Tobías recobra la vista, 1636, grabado por Marcenay de Ghuy. París, Bibliothèque nationale.

27. Rembrandt van Rijn, Retrato del burgomaestre Six, París Bibliothèque nationale.

28. Según Jean-Baptiste Greuze, Portrait de Watelet, hacia 1763-1764, grabado por Watelet. París, Bibliothèque nationale.

29. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, La Bulle de savon, hacia 1733. Washington, D. C. National Gallery of Art, donación de Mrs. John W. Simpson.

30. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Les Osselets, hacia 1734. Baltimore, The Baltimore Museum of Art, The Mary Ftick Jacobs Collection, BMA 138. 193.

31. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, Le Château de cartes, hacia 1737. Washinton, D.C., National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection.

32. Jean-Baptiste Greuze, La Piété filiale, Salón de 1763. San Petersburgo, Hermitage.

33. Jean-Baptiste Greuze, Une jeune fille qui a cassé son miroir, Salón de 1763. Londres, The Wallace Collection.

34. Jean-Baptiste Greuze, Le Tendre Ressouvenir, Salón de 1763. Londres, The Wallace Collection.

35. Jean-Baptiste Greuze, Une jeune fille qui pleure son oiseau mort, Salón de 1765. Edimburgo, National Gallery of Scotland.

36. Según Jean-Baptiste Greuze, Le Baiser envoyé, Salón de 1769, grabado por Augustin de Saint-Aubin. París, Bibliothèque nationale.

37. Joseph-Marie Vien, La Marchande d'amours, Salón de 1763. Fontainebleau, Musée national du château.

38. La Marchande d'amours, grabado por Nolli, 1762. En La Pitture Antiche d'Ercolano, tomo III, pl. VIII (Nápoles). París, Bibliothèque nationale.

39. Anónimo, según Jean-Baptiste-Siméon Chardin, L'Aveugle, Salón de 1753. Cambridge, Mass., Foog Art Museum, legado Grenville L. Winthrop.

40. Jean-Baptiste Greuze, L'Aveugle trompé, Salón de 1755. Moscú, Museo Pushkin.

41. Jean-Baptiste Greuze, La Malédiction paternelle. Le Fils ingrat, 1777. París,

Louvre.

42. Jean-Baptiste Greuze, Le Fils puni, 1778. París, Louvre.

43. Louis-Michel Van Loo, Carle Van Loo et sa famille, hacia 1757. Réplica del original exhibida en el Salón de 1757 y actualmente en París, École des Arts Décoratisf.

44. Louis-Michel Van Loo, Denis Diderot, Salón de 1767. París, Louvre.

45. Jean-Baptiste Garand, Diderot, 1760. París, Bibliothèque nationale.

46. Joseph-Marie Vien, Saint Denis prêchant la foi en France, Salón de 1767. París, Saint-Roch.

47. Gabriel-François Doyen, Le Miracle des Ardens, Salón de 1767. París, Saint-Roch.

48. Philippe-Jacques de Loutherbourg, Paysage avec personnages et animaux, Salón de 1763. Liverpool, National Museums and Galleries on Merseyside (Walker Art Gallery).

49. Jean-Baptiste Le Prince, Pastorale russe, Salón de 1765. Collection Baumgarten.

50. Según Claude-Joseph Vernet, La Source abondante, Salón de 1767, grabado por Le Bas. París, Bibliothèque nationale.

51. Según Claude-Joseph Vernet, Les Occupations du rivage, Salón de 1767, grabado por Le Bas. París, Bibliothèque nationale.

52. Hubert Robert, Le Pont ancien, hacia 1760-1761. New Haven, Yale University Art Gallery, legado de Mr. and Mrs. James W. Fosburgh.

53. Hubert Robert, Vue du port de Ripetta à Rome, Salón de 1767. París, Louvre.

54. Claude-Joseph Vernet, Paysage avec personnages et chute d'eau, 1768. Baltimore, Walters Art Gallery.

55. Claude-Joseph Vernet, Vue du golf de Naples, 1748, París, Louvre.

56. Claude-Joseph Vernet, Vue du port de Rochefort, Salón de 1763. París, Museo de la Marina.

57. Jean-Honoré Fragonard, La Lecture, hacia 1780. París, Louvre.

58. Jean-Honoré Fragonard, Denis Diderot, Salón de 1769. París, Louvre.

59. Jean-Honoré Fragonard, Les Grands Cyprès de la villa d'Este, Salón de 1765. Besançon, Museo de Bellas Artes.

60. Jean-Honoré Fragonard, Colin-maillard, hacia 1775. Washington, D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

61. Jean-Honoré Fragonard, 'Amour-amitié, 1771-1773. Nueva York, Frick Collection.

62. Jean-Honoré Fragonard, Le Grand Prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé, Salón de 1765. París, Louvre.

63. Según Luciano Borzone, Bélisaire recevant l'aumône, hacia 1620, grabado por Bosse. París, Bibliothèque nationale.

64. François-André Vincent, Bélisaire réduit à la mendicité, secouru par un officier des troupes de l'empereur Justinienu, Salón de 1777. Montpellier, Museo Fabre.

65. Jacques-Louis David, Bélisaire demandant l'aumône, Salón de 1781. Lille, Museo de Bellas Artes.

66. Jean-François Peyron, Bélisaire recevant l'hospitalité, 1773. Toulouse, Musée des Augustins.

67. Jacques-Louis David, con la asistencia de François-Xavier Fabre, Bélisaire demandant l'aumône, Salón de 1785. París, Louvre.

68. Gerard Ter Borch, La Réprimande paternelle. Hacia 1654. Amsterdam, Rijksmuseum.

69. Jacques-Louis David, Homére endormi, 1794. París, Louvre.

70. Jacques-Louis David, Homère récitant ses ver aux Grecs. 1794. París, Louvre.